Ф.С. Рогинская

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

Ордена Ленина
Академия художеств СССР
Научно-исследовательский институт
теории и истории
изобразительных искусств

Ф. С. Рогинская

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК





В. Г. ПЕРОВ И. Н. КРАМСКОЙ
Г. Г. МЯСОЕДОВ В. М. МАКСИМОВ
К. А. САВИЦКИЙ И. М. ПРЯНИШНИКОВ
М. П. КЛОДТ К. Е. МАКОВСКИЙ
Ф. А. БРОННИКОВ Н. Н. ГЕ
В. В. ВЕРЕЩАГИН К. Ф. ГУН
А. К. САВРАСОВ С. Н. АММОСОВ
Л. Л. КАМЕНЕВ М. К. КЛОДТ
А. П. БОГОЛЮБОВ В. Е. МАКОВСКИЙ
К. В. ЛЕМОХ Ю. Я. ЛЕМАН
А. И. КОРЗУХИН И. П. БОГДАНОВ
Н. Г. БОГДАНОВ Н. В. НЕВРЕВ
Н. А. ЯРОШЕНКО И. Е. РЕПИН
А. Д. ЛИТОВЧЕНКО В. И. СУРИКОВ
В. М. ВАСНЕЦОВ И. И. ШИШКИН
А. И. КУИНДЖИ В. Д. ПОЛЕНОВ
Н. Е. МАКОВСКИЙ П. А. БРЮЛЛОВ
А. К. БЕГГРОВ Е. Е. ВОЛКОВ
А. А. КИСЕЛЕВ Н. Н. ДУБОВСКОЙ
И. И. ЛЕВИТАН Н. Д. КУЗНЕЦОВ
А. П. РАЗМАРИЦЫН К. К. КОСТАНДИ
С. И. СВЕТОСЛАВСКИЙ К. В. ЛЕБЕДЕВ
Н. А. КАСАТКИН С. В. ИВАНОВ
М. В. НЕСТЕРОВ А. Е. АРХИПОВ
А. С. СТЕПАНОВ В. А. СЕРОВ
А. М. ВАСНЕЦОВ А. М. КОРИН
И. С. ОСТРОУХОВ В. Н. БАКШЕЕВ
С. В. МАЛЮТИН Н. В. ОРЛОВ
Н. П. БОГДАНОВ-БЕЛЬСКИЙ
Н. К. ПИМОНЕНКО Л. В. ПОПОВ
В. К. БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ





Ф. С. Рогинская

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

Исторические очерки

МОСКВА
„ИСКУССТВО“
1989

ББК 85.143 (2) 1
Р 59

Под общей редакцией *Н. А. Езерской*

Р $\frac{4903010000\text{-}146}{025(01)\text{-}89}$ 76-88

ОТ НИИ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

Книга Ф.С. Рогинской „Товарищество передвижных художественных выставок. Исторические очерки“ представляет собой первый опыт исторического осмысления деятельности Товарищества — объединения художников, возглавившего во второй половине XIX века борьбу за развитие демократического искусства и оставившего яркий след в истории русской художественной культуры. Этот труд является итогом более чем тридцатилетних кропотливых изысканий автора, делом всей его жизни. Даже будучи тяжело больной, Ф. С. Рогинская продолжала работу над рукописью, но не успела подготовить ее к изданию. При жизни автора были напечатаны отдельные части труда — раздел, освещающий предысторию и организацию Товарищества[1], и заключительная часть, посвященная творчеству передвижников в 1900-е годы и в советский период[2]. Тогда же увидел свет и ряд других материалов. Так, Ф. С. Рогинской было опубликовано несколько писем из чрезвычайно интересной переписки И. Н. Крамского с А. П. Боголюбовым, которые вносят дополнительные штрихи, помогающие понять отношение Крамского к Академии художеств; был „открыт“ дотоле малоизвестный художник Лукиан Попов, сыгравший важную роль в искусстве 1900-х годов. Рогинской принадлежат и другие интересные находки и наблюдения, что нашло отражение в монографиях, отдельных статьях и публикациях[3].

В своем первоначальном виде рукопись состояла из трех частей. Первая часть посвящалась предыстории — организации и росту Товарищества (1871-1878); вторая — охватывала годы расцвета (1878-1880). Первая часть, по словам Ф. С. Рогинской, условно включала материалы первых пяти выставок, вторая — шестой и последующих выставок указанного периода. Каждая из этих частей в свою очередь делилась на два больших раздела, освещающих соответственно организационно-общественную и творческую стороны деятельности Товарищества. Третья часть, опубликованная в виде статьи, и по названию и по композиции отличается от первых двух, хотя в ней рассматривается в основном та же проблематика, но решаемая Товариществом уже в новых исторических условиях.

После смерти Ф. С. Рогинской рукопись, частично оставшаяся в черновике, долгое время лежала без движения.

В связи с юбилеем Товарищества НИИ Академии художеств СССР решил подготовить ее к изданию. Работа над рукописью в основном сводилась к ее редактированию и некоторым сокращениям. Полностью была сохранена первоначальная структура рукописи (однако без формальной разбивки на части). Естественно, что ни в какой мере не было затронуто содержание труда, как и сама „фактура“ текста, с присущим его автору лексическим своеобразием.

В то же время мы сочли возможным включить в труд найденный в архиве Ф. С. Рогинской и, видимо, предназначенный для него небольшой раздел о педагогических взглядах передвижников, который, как нам думается, органически вошел в книгу и обогатил ее. В своем исследовании истории Товарищества Ф. С. Рогинская опиралась главным образом на первоисточники, документы, официальную и личную переписку, на воспоминания передвижников — материалы, часть которых была обнаружена ею впервые (впоследствии многие из этих материалов увидели свет в работах общего характера и отдельных монографиях о художниках). Непосредственное обращение к первоисточникам помогло автору дать ясную, четкую периодизацию деятельности объединения, наметить ее основные этапы и раскрыть внутренние взаимосвязи этих этапов с историческими периодами жизни России. Уже одно это придает труду Ф. С. Рогинской важное значение. Но Ф.С. Рогинская не успела, как мы уже говорили, довести свою работу до полного завершения. Кое-где чувствуется недоработанность некоторых положений, а также спорность ряда формулировок, отражающих степень знаний и уровень нашего искусствознания 40-50-х годов, что

[1] См.: *Рогинская Ф.С.* К вопросу о предыстории и организации Товарищества передвижных художественных выставок. — В кн.: Ежегодник института истории искусства. М., 1954, с. 159-182.

[2] См.: *Рогинская Ф. С.* Передвижники в 1900-1910-х годах. — В кн.: Ежегодник института истории искусств. М., 1956, с. 101-162.

[3] См.: *Рогинская Ф.С.* Лукиан Васильевич Попов. М., 1954; *Она же.* Лукиан Васильевич Попов. Изд. 2-е. Л., 1961; *Она же.* К вопросу о деятельности И. Н. Крамского в последние годы жизни. Из переписки И.Н. Крамского с А.П. Боголюбовым. — „Искусство“, 1952, № 6, с. 88-89.

Ф. С. Рогинская, будь она жива, конечно бы, пересмотрела и выправила. Все это потребовало внесения в книгу купюр, а также определенных оговорок и коррективов, которые мы постарались сделать в примечаниях.

Редакцией составлен также список иллюстраций к книге, в работе над которым его составители стремились следовать тексту. Поскольку в рукописи творчество того или иного члена Товарищества рассматривается монографически (в том разделе, на временно́й отрезок которого падают, по мнению автора, его наивысшие достижения), было решено не нарушать этого порядка и в иллюстрировании книги. Больше того, учитывая интересы читателей, каждый монографический очерк предваряется портретом художника, что, бесспорно, придаст книге еще большую познавательность и информативность.

С той же целью книга снабжена полным списком членов Товарищества и списком экспонентов, упоминаемых автором в данной книге, а также сведениями о времени функционирования каждой передвижной выставки в Петербурге и в Москве и другими материалами.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ 60-Х ГОДОВ В БОРЬБЕ ЗА ИДЕЙНУЮ И ТВОРЧЕСКУЮ НЕЗАВИСИМОСТЬ

Конец 50-х и 60-е годы XIX века явились переломным моментом в истории России. Нарождающиеся капиталистические отношения расшатывали основы феодально-абсолютистского строя. К глубокому кризису приходит крепостническая система, окончательно ставшая тормозом на пути развития производительных сил страны. Поражение России в Крымской войне 1853–1856 годов показало историческую обреченность крепостнического строя, вызвало мощный рост антикрепостнического движения. На рубеже 50-х и 60-х годов XIX века в России сложилась революционная ситуация. Под давлением нарастающих недовольств и революционных выступлений народа царское самодержавие было вынуждено провести отмену крепостного права, открывшую пути для капиталистического развития страны. Но проведенная сверху аграрная реформа не облегчила положения крестьянства, попавшего под двойной гнет помещиков и капиталистов.

Революционно-освободительное движение вступило в новый, разночинно-демократический этап своего развития. Общепризнанного главу движения — Н. Г. Чернышевского — В. И. Ленин назвал „мужицким демократом", умевшим сквозь все цензурные рогатки проводить идеи крестьянской революции. Огромную роль в борьбе народа за национальное и социальное освобождение сыграла русская демократическая культура, развивавшаяся под воздействием идей великих русских просветителей. Труды Белинского, Чернышевского, Добролюбова заложили основу боевой материалистической эстетики, ставшей прочным фундаментом для развития литературы, театра, музыки, изобразительного искусства.

Активный, действенный характер принимают передовая эстетическая и философская мысль, публицистика, литературная критика, объединившие свои усилия в борьбе за сближение искусства с жизнью. Общественно-политические и эстетические идеи русских революционных демократов становились достоянием всех народов России, вооружали ее многонациональную интеллигенцию в борьбе за свободу, за лучшую жизнь народных масс. Этому в значительной степени способствовали личные связи между передовыми деятелями всех народов Российской империи, которые никогда не смешивали приспешников царизма, проводивших в жизнь политику национального угнетения, с лучшими представителями народа, носителями передовой русской культуры.

Не только общие идеи, но и близкие личные отношения связали Чернышевского и Шевченко. Белорусский революционный демократ Кастусь Калиновский, армянский просветитель Микаэл Налбандян, грузинский публицист Нико Николадзе и многие другие черпали в дружбе с Чернышевским новые силы для своей патриотической деятельности.

Могучее воздействие оказали революционно-демократические идеи на основоположника казахской литературы Абая Кунанбаева, выдающегося азербайджанского просветителя Мирзу Фатали Ахундова и других. Классика грузинской литературы Илью Чавчавадзе враги упрекали в том, что он готов заменить оружие томами Белинского.

Высокое признание и авторитет снискала себе русская литература, ставшая открытой трибуной для выражения передовых, демократических идей, для раскрытия противоречий существующего социального строя. Следуя за литературой, в том же направлении пошло и развитие театра, музыки, изобразительного искусства, выдвинувших девизом своего художественного творчества народность и реализм. В театре побеждает социально заостренный национальный репертуар. В Малом, Александринском и других театрах ставятся пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, весьма критически изображавшие русскую действительность, подчас носившие обличительный характер. В музыке принципы народности и реализма утверждают композиторы „Могучей кучки". М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков черпают свои мотивы и идеи из сокровищницы народного творчества. Есть известная закономерность в том, что выдающийся художественный критик этих лет В. В. Стасов выступает одновременно и как боец за новую национальную музыку и за новую национальную реалистическую живопись, утверждая в своих статьях общность их идейных и творческих задач (статья „Перов и Мусоргский" и др.)*.

Демократическим, социально заостренным содержанием наполняется изобразительное искусство, в котором широкое отражение получают темные стороны русской жизни. В конце 50-х годов активно выступает целая плеяда молодых живописцев — В. Г. Перов, П. А. Петров, А. П. Попов, Н. В. Неврев, В. И. Якоби, Л. И. Соломаткин, П. М. Шмельков и другие, ставившие в своих живописных и графических произведениях наболевшие вопросы народной жизни. Проникнутые глубоким сочувствием к судьбам угнетенного народа, эти произведения вскрывали острые противоречия окружающей действительности, выносили ей суровый приговор.

Ряды художников-разночинцев пополняются в этот период в основном молодежью, приехавшей из различных провинциальных губерний и национальных областей России и учившейся в Академии художеств и в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Среди них уроженцы Украины, Белоруссии, Литвы (К. Рафалавичюс, В. А. Слендзинскис), Латвии и Эстонии (участник „бунта 14-ти" — Б. Б. Вениг, будущие передвижники К. В. Лемох и К. Ф. Гун). Проникаясь демократическими идеями, они не только укрепляли реалистическое направление русского искусства, но и переносили и развивали его традиции на родной почве.

Однако, несмотря на общность идейно-художественных задач, которые ставили перед собой молодые худож-

ники-разночинцы, их силы были в ту пору еще разобщены. При глубоком сочувствии демократической общественности новому, реалистическому направлению и поддержке его прогрессивной печатью положение молодых художников было крайне тяжелым. Личные судьбы многих из них оказались безотрадными, лишь немногим было суждено внести в дальнейшем свой вклад в развитие русского искусства. Одни безвременно сходят в могилу, другие бесследно теряются в глуши далеких окраин и вынуждены тратить свои способности и разменивать свой талант на далеко не всегда благодарный труд преподавателей рисования в средних казенных учебных заведениях.

Даже учитывая все многообразие биографических случайностей, можно говорить об общих, исторически сложившихся причинах, обусловивших творческую несостоятельность многих представителей этого поколения художников-реалистов, начавших свой путь с таким искренним и боевым подъемом. И такие причины действительно существовали.

Одной из этих причин была система художественного образования и та роль всей деятельности Академии художеств, которую она играла в духовной жизни России той поры. Созданная и оформившаяся во второй половине XVIII века, она стимулировала расцвет русского классицизма, прогрессивного художественного течения как для конца XVIII, так и для начала XIX века. „Академия трех знатнейших художеств“ являлась тогда средоточием передовых художественных сил страны. Академия развивала в своей творческой и педагогической практике принципы идейного, содержательного искусства, направляла учащихся на создание произведений гражданственного звучания. На первый план выдвигается исторический жанр, в котором преобладают темы героического, патриотического характера.

В „Кратком руководстве к познанию Рисования и Живописи исторического рода, основанном на умозрении ...“ профессора Академии И. Урванова говорится: „Историческая живопись есть самое совершенное зеркало пороков и страстей и напоминает о должностях, коими Государи и подданные обязаны“[1]. На открытии реорганизованной Академии в 1764 году Сумароков так определил назначение искусства: „Художества должны служить познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков“. И далее: „... художества умножают геройский огонь и любовь к отечеству“[2]. В этот период вырабатывается и педагогическая система Академии, в которой главное внимание уделяется изучению композиции и рисунка. С утратой классицизмом высокого гражданского пафоса и превращением его в оплот официального искусства Академия художеств вступает в полосу глубокого кризиса. Оставаясь крупнейшим очагом художественного образования и школой высокого профессионального мастерства, Академия начиная с 30-х годов XIX века постепенно утрачивает свой былой авторитет прогрессивного культурного центра страны.

Находясь в ведении Министерства двора, под покровительством высокопоставленных особ царской фамилии, Академия со временем перерождается в бюрократическое учреждение, проводящее охранительную художественную политику. Перерождается, скудеет идейно и академическая живопись. Господствующее положение по-прежнему занимает исторический жанр, утративший высокий гражданственный пафос. Главным содержанием академической живописи этого времени становятся преимущественно религиозные, библейские и мифологические сюжеты. Такие представители академизма, как Ф. А. Бруни, Т. А. Нефф, Моллер и другие исторические живописцы, воплощали эти сюжеты в идиллическом, театрализованном духе. Их произведения несли на себе явные черты салонности.

Общая консервативная направленность деятельности Академии находила выражение и в ее педагогической системе, воспитывавшей учащихся в духе официального и далекого от жизни искусства. Несмотря на некоторые либеральные, демократические влияния, которые Академия испытывала в годы общественного подъема (имело место даже присуждение медалей за картины бытового жанра), ее позиция по отношению к нарождающемуся демократическому направлению русского искусства была откровенно враждебной. Поэтому вышедшие из стен Академии молодые художники-разночинцы, верные своим демократическим принципам, оказывались лишенными помощи и поддержки. Социально-критическая направленность их произведений, воспроизводивших реальную действительность, лишала их возможности участия на выставках Академии и получения официальных заказов. Тягостная зависимость от Академии, от сановных меценатов, производственная неустроенность — все это толкало художников-разночинцев еще в 30-40-е годы на поиски организационных форм для совместной деятельности, независимой от Академии, для коллективных выступлений с широким привлечением зрителей. И уже тогда эти искания далеко выходили за рамки чисто организационных задач и были связаны с важнейшими внутренними потребностями развития отечественного искусства, с подспудно шедшим процессом сложения национальной русской реалистической школы.

Об этом свидетельствуют письма А. А. Иванова, содержащие как бы в зачатке идею создания национальной галереи искусства. Считая, что подлинно национальное искусство говорит с народом о самом важном, он заботился о судьбе своего произведения и произведений своих товарищей после их выхода из мастерских. В письме к своему брату А. А. Иванов говорит: „Нужно теперь учинить другую станцию нашего искусства. Его могущество приспособить к требованиям времени и настоящего положения России. Вот за эту-то станцию нужно будет постоять...“[3]. В 1833 году он писал В. Д. Григоровичу: „Пора бы уже предложить, где следует, выстроить особые, всегда открытые для публики залы для помеще-

[1] *И. У.* Краткое руководство к познанию Рисования и Живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Соч. для учащихся художником И. У. Спб., 1793, с. 54.

[2] Цит. по ст.: *Коваленская Н. Н.* История Академии художеств и ее роль в развитии русской художественной культуры. — „Искусство“, 1940, № 1, с. 15.

[3] Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. Спб., 1880, с. 295.

ния будущих произведений по исторической живописи и скульптур отечественных художников"[4].

Три года спустя из среды прогрессивных художников-педагогов вышел интересный документ — „Проект устройства в Москве картинной галереи и при ней выставки художественных произведений"[5].

Проект принадлежал перу Алексея Степановича Добровольского. А. С. Добровольский, в прошлом учитель рисования в Симбирске, становится одним из учредителей „Натурного класса"[6], переросшего в дальнейшем в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества — средоточие прогрессивных художественных сил древней столицы.

Добровольский был человек горячий, нетерпеливый. В верхах Московского художественного общества его не любили — прежде всего за его демократические взгляды, отчасти за резкий, раздражительный характер, но также и за неумение смотреть сквозь пальцы на различные злоупотребления и упущения в любимом им деле[7]. Неприязнь к Добровольскому особенно ясно сказалась после смерти М. Ф. Орлова, бывшего декабриста и наиболее прогрессивного руководителя Общества[8].

Небезынтересно для характеристики Добровольского и то обстоятельство, что он был одним из друзей юности К. П. Брюллова. Вернувшись из-за границы в Москву прославленным автором „Последнего дня Помпеи", Брюллов остался верен дружбе, встречался с Добровольским, а по некоторым сведениям, писал портрет его жены[9].

Проект, или докладная записка, Добровольского, о котором здесь будет идти речь, предусматривал создание постоянной общедоступной выставки — галереи русского современного искусства со сменной экспозицией, издание популярной литературы и исследований по истории искусства. Добровольский полагал, что новое начинание будет мощным средством не только для того, чтобы освободить художника от покровительства меценатов, но и для того, чтобы оказать воздействие на направление деятельности Академии.

„Нам почти необходимо, — писал он, — иметь картинную галерею, открытую для всех ежедневно; к ней же следует присоединить залу ежедневной выставки произведений художников, работы которых от всех сокрыты в их мастерских"[10].

Демократическая направленность проекта Добровольского отчетливо выступает уже из следующих строк, дающих мотивировку его предложению: „Скромный талант редко посещает мраморные палаты так называемых меценатов и считает низостью вымаливать себе покровительство"[11], — говорит Добровольский.

Далее речь его постепенно поднимается до подлинного пафоса: „Посещающие галерею взаимно будут поучаться понимать и судить искусство... Здесь искательства не проложат себе дороги ... не вымолят незаслуженной похвалы, самолюбие, переходящее в назойливость, должно будет смириться ... покровительство и чванство меценатства перестанет диктаторствовать и самоуправничать и даже школьная ферула перестанет упираться в незаслуженную давность, учить, не научая, и подводить под условные свои формулы смелую попытку юного таланта..."[12].

В последних строках нетрудно прочесть горячий выпад против Академии и ее педагогической системы (характерна полемическая гиперболичность выпадов: „... учить, не научая ...").

Проект охватывает довольно обширный круг проблем. Большое место уделено, например, задачам просветительным: „Каждому посетителю выдадутся частные книжки с более подробными объяснениями, касающимися до истории художеств".

Это мероприятие, по мнению автора, „прояснит понятие о художестве, до сих пор еще не имеющем в нашем отечестве, как у прочих наших европейских соседей, особенно на этот предмет изданных книг", и „фактами же исследования и соображением заменит тот хаос общих мнений, предрассудков и закоснелых верований по преданию"[13]. В этих заключительных словах — снова полемический выпад, на этот раз против эстетической системы Академии.

Одна из основных задач проекта — создать условия для материальной независимости художников. Добровольский предусматривает свободную продажу картин с выставки, платные годичные билеты, лотереи, аукционы и тому подобные мероприятия, оплачиваемые билетами за вход.

Задача — создать денежный фонд не из крупных индивидуальных пожертвований и не только благодаря по-

[4] Цит. по кн.: *Собко Н. П.* Словарь русских художников. Т. 2. 1895, с. 21-22.

[5] В „Словаре русских художников" (т. 2, с. 21-22) Собко указывает, что первое издание Проекта, в виде брошюры (1836), почти сразу стало библиографической редкостью. „Брошюра эта так редка, что осталась даже неизвестной В. В. Стасову", — замечает он. Впоследствии Проект был напечатан в „Отчете Московского художественного общества (МХО) и Московского Училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ)" за 1909-1910 гг. (М., 1911, с. 118-129).

[6] Натурный, в дальнейшем — художественный класс был основан в 1833 г.

[7] Представляется существенным, что уже после смерти Добровольского в Училище были раскрыты злоупотребления и растраты. В связи с этим сигналы Добровольского о неправильностях в Училище приобретают определенную достоверность.

[8] Заметим, что в проекте А. С. Добровольского есть черты, родственные взглядам, изложенным в отчете М. Ф. Орлова (см.: *Дмитриева Н. А.* Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, с. 13-15). После смерти Орлова при реорганизации классов в Училище Добровольский был отстранен от работы в оскорбительной форме. Когда затравленный Добровольский жалуется на „грубые притеснения и несправедливости", Совет указывает ему, что эти слова „не только оскорбительны, но и противны постановлениям правительства, строго воспрещающим всякое употребление подобных выражений" (ЦГАЛИ, фонд Училища живописи, ваяния и зодчества, № 680, оп. 1, ед. хр. 21А, л. 15).

[9] См.: К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. Сост. и предисл. Н. Г. Машковцева. М., 1952, с. 9, 107, 170. Содержание и общий дух Проекта, приводимого ниже в выдержках, некоторые другие выступления и предложения Добровольского, а также ряд данных печати не позволяют согласиться с той сниженной характеристикой Добровольского, которую дает Н. Дмитриева в своей в целом содержательной и интересной книге. Вряд ли К. П. Брюллов мог бы быть близок ему, если бы Добровольский был мелким сутягой. По характеру некоторых заявлений Добровольского, сделанных в последние годы жизни, видно, что он чувствует себя затравленным, близок к душевному заболеванию.

[10] Отчет МХО и МУЖВЗ за 1908-1910 гг. М., 1911, с. 119.

[11] Там же.

[12] Там же, с. 121-122.

[13] Отчет МХО и МУЖВЗ за 1909-1910 гг. М., 1911, с. 119-121.

купке картин меценатами. Из этого фонда, полагал Добровольский, можно будет оплачивать присланные произведения еще до их продажи; это должно было порвать личную зависимость от будущего покупателя.

Проект Добровольского не был осуществлен.

Надо, впрочем, сказать, что сама идея постоянной выставки и аукциона не нова. В 20-х годах XIX века в Петербурге было создано Общество поощрения художников, которое организовало первую в России постоянную выставку[14].

Но именно наличие этого опыта, а также, быть может, и опыта первых лет деятельности Московского художественного общества могло привести Добровольского к изданию своей докладной записки. Нет спору, деятельность Общества поощрения художников была полезна в эти годы (пенсионерами общества были братья Брюлловы, А. Иванов, братья Г. и Н. Чернецовы и многие другие выдающиеся художники; оно выпустило несколько учебных пособий и т.д.). Однако, несмотря на прогрессивные черты, Общество оставалось организацией в основном сановно-благотворительной. Даже называлось оно в этот период Обществом поощрения *художников,* а не *художеств,* как впоследствии (с 1860 года). Средства его слагались из крупных пожертвований высокопоставленных меценатов. Зависимость от вельможного покровительства, от вкуса и требований меценатов, преклонявшихся зачастую перед заурядными иностранными мастерами, часто была тяжела для художников. Возможности же передовой части Общества, которая ратовала за развитие отечественного искусства, были, в сущности, очень ограниченны. Отчеты Общества, отражая прогрессивную точку зрения, сетовали на недооценку русских мастеров и их стремлений. Однако на постоянной выставке Общества этих лет почти всегда показывали коллекции западных мастеров, принадлежащие великосветским руководителям Общества. По составу своему коллекции эти были часто случайными. Выполнять задачи, отвечающие чаяниям передовых художников и их растущему чувству национального самосознания, они не могли.

Московское художественное общество, более демократическое по своему составу, создавалось все же по образу и подобию петербургского Общества поощрения художников. И здесь средства слагались прежде всего из пожертвований[15]. Участие художников в качестве его членов первоначально совсем не предполагалось (только в поправках к уставу 1845 года выдвигался этот вопрос). Целый ряд препятствий вставал на пути каждого, даже очень скромного художественного начинания.

Правда, эти общества расширяли для художников возможности субсидий, стипендий и других форм помощи. Но они не удовлетворяли — и по существу своему не могли удовлетворить — потребность передовой общественности в самостоятельных и независимых творческих выступлениях.

Судьба отвергнутого проекта Добровольского не случайна. В те годы еще не были созданы общественные предпосылки, которые обеспечили бы возможность его реализации. Демократическое движение не достигло еще такого развития, как в 60-70-х годах, когда оно стало одним из важнейших факторов, оказывающих решающее воздействие на развитие русской культуры. В значительной степени утопичными были для 30-х годов и мечты Добровольского о широкой, почти народной финансовой основе выставочной деятельности.

Рубеж 60-х годов вносит в художественную жизнь страны существенные изменения. Значительно возрастает роль демократических сил. Особенно это ощущается в Москве, вдали от ведомства двора и Академии, где художники в своих общественных проявлениях чувствовали себя несколько свободнее и увереннее. В 60-е годы Московское Училище добивается „автономии" — прекращается его непосредственная подчиненность Академии. Создается Строгановское училище, художественно-промышленный музей при нем, закладываются основы Румянцевского музея. Конечно, в создании этих художественных очагов сыграли большую роль либеральные круги (в частности, московское купечество). Но значительное воздействие на художественную жизнь Москвы в этот период оказывают не только своим творчеством, но и своей общественной деятельностью художники-разночинцы. В 1857 году, например, оно сказывается в борьбе за реорганизацию Училища живописи. Оно проявляется в том, что московские художники приобщаются к движению по созданию бесплатных народных школ (были созданы воскресные школы рисования, в том числе при фабриках — для рабочих). Вновь созданное в 1860 году Общество любителей художеств художники-демократы стремились превратить в свой опорный пункт.

Не существует, к сожалению, ни одного исторического обзора деятельности Общества. Но о его роли в формировании поколения „шестидесятников" можно судить и по отчетам и по ряду архивных данных[16]. Официально одной из своих основных задач Общество полагало „обеспечить талантливых и трудолюбивых художников после выхода их из художественно-учебных заведений"[17].

Художники были здесь не только на положении опекаемых рядовых членов. Они входили и в число членов Комитета, руководящего органа Общества, и, следовательно, могли в некоторой степени влиять на характер его деятельности. Мы встречаем в качестве активных его участников — с 1861 года — П.М.Шмелькова, В.В.Пукирева, А.К.Саврасова, Н.В.Неврева; затем В.Г.Перова, И.И.Шишкина, И.М.Прянишникова, пейзажистов Л.Л.Каменева, С.Н.Аммосова и многих других. Почти все они впоследствии — передвижники.

Общество под воздействием демократической общественности стремилось проводить определенную идейную и творческую линию. Это в первую очередь ак-

[14] В „Отчете комитета Общества поощрения художников за 1827 г." (Спб., 1828), на с.27, есть указание на оплату помещения для постоянной выставки 1825-1826 гг.

[15] Устав, утвержденный в 1843 г., предусматривал специальных членов-благотворителей.

[16] См. также: *Галкина Н.* Материалы к истории Московского Общества любителей художеств. — В кн.: ГТГ. Материалы и исследования. М., 1958, т.2, с.125-137.

[17] См.: Устав Общества любителей художеств. М., 1860, § 1, с.3.

тивная поддержка реалистической отечественной живописи, и прежде всего бытовой. Условия конкурсов, объявляемые Обществом, обычно предусматривали премии за жанр — обязательно на темы русской жизни, — за пейзажи, изображающие отечественную природу, значительно реже — за историческую живопись[18].

Кроме конкурсов Общество устраивало лотереи, подчеркивая, что „Комитет смотрит и желает, чтобы сами художники и публика смотрели на художественную лотерею Общества не как на коммерческую аферу, которая может доставить некоторые материальные выгоды Обществу, а как на арену, открытую для наших молодых талантов ...“[19].

Важно, что Общество, председателем которого многие годы был С. М. Третьяков, мечтало основать Московскую публичную художественную галерею[20]. Возможно, что этим пунктом Устава Общество обязано и П. М. Третьякову, одному из авторитетных членов Общества. Была при Обществе и постоянная выставка.

Вся эта деятельность развивала общественные навыки у художников, закладывала некоторые традиции самоуправления. И все же московские художники-„шестидесятники“ чувствовали себя глубоко неудовлетворенными своей ролью в художественной жизни и характером деятельности Общества любителей художеств. Неоднократно московские мастера предлагали расширить количество художников разных специальностей в комиссиях Общества, особенно при решении существенных вопросов, в частности — конкурсов[21].

Не соответствовал желаниям художников и состав постоянных выставок. Они были сборными, загроможденными массой случайных произведений русских и иностранных художников. Картины передовой русской школы составляли лишь вкрапления в разнокалиберную экспозицию. Несмотря на ряд прогрессивных начинаний Общества, художникам приходилось отстаивать в нем свою независимость от сановно-барственной опеки. С самого начала дело доходило до конфликтов. Так, например, когда в 1862 году Пукирев и Шмельков были выведены из состава Комитета, целая группа художников выступила с письмом-протестом[22].

В своем письме, под которым значится тринадцать подписей, группа эта настоятельно требует созыва экстренного собрания Общества. Насколько накалилась атмосфера, можно судить по тому, что Перов и Каменев не ограничились участием в коллективном протесте, а вернули председателю Общества свои билеты[23]. Неврев же прислал отдельное письмо, в котором писал: „Признавая вполне исключение из Комитета Общества членов художников Пукирева и Шмелькова несправедливым, так как само же общество выбирало их на три года, я не желаю ни баллотироваться, ни быть баллотированным“[24].

Инцидент этот удалось ликвидировать только в мае 1862 года. Но еще в марте того же года вспыхнул новый коллективный протест, продиктованный чувством уважения к званию русского художника (и, быть может, косвенно связанный с первым инцидентом).

«Во время заседаний Комитета, 22-го марта, — пишет большая группа художников, — член нашего Общества, Александр Николаевич Андреев, оспаривая законность баллотировки общего собрания, позволил выразиться насчет лиц, участвовавших в этой баллотировке, что «многие были приведены с улицы».

Эти слова не могли касаться любителей, заплативших деньги за право быть членами, а относились прямо к художникам, не успевшим еще представить на право членства свои работы. Такой отзыв, незаслуженно обидный по тону и смыслу, вынуждает нас обратиться в Комитет с покорнейшей просьбой поставить г. Андрееву на вид всю неприличность подобных выражений ...»[25]. Среди подписавшихся находим мы и имя Саврасова. За всей этой сухой официальной перепиской отчетливо слышится горячее биение пульса молодой демократической общественности. Можно живо представить себе то чувство негодования, которое кипело в груди каждого художника, вставшего на защиту товарищей, оскорбленных в своем гражданском достоинстве.

Таким образом, хотя Общество любителей способствовало развитию реалистического искусства, оно не могло все же удовлетворить интересы художников-демократов. Подлинным творческим центром и проводником их творчества к народу Общество любителей не могло стать.

Между тем художественная общественность Москвы конца 60-х и начала 70-х годов ясно ощущала нарождение близкого ей демократического зрителя, стремящегося увидеть в искусстве, как и в литературе, правдивое отражение действительности, постановку жизненно важных вопросов.

По-иному, в более острой форме, с более явным общественным, политическим резонансом развертывались события в петербургском прогрессивном художественном лагере. Наиболее ярким событием был, конечно, знаменитый „бунт 14-ти“[26] и последовавшее за ним создание первой художественной артели.

[18] См. прил. 4 к 4-му отчету Комитета Общества (М., 1866) и данные о конкурсах в других годичных отчетах. В 1864 г. одну из премий получил С. Грибков („Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем“); в 1865 г. — В. Перов; в 1866 г. — Н. Неврев, Л. Каменев, А. Саврасов и другие.

[19] Первый отчет Комитета Общества любителей художеств. М., 1862, с. 11.

[20] См.: Устав Общества, п. 1. Заметим, что собрание Третьякова стало широко доступным в 1880-х г.; 60-е гг. — начало его собирательства.

[21] ЦГАЛИ, фонд Общества любителей художеств, № 660, оп. 1, ед. хр. 15, п. 1 об. Письмо В. Ф. Аммона от 26 сент. 1862 г. Аналогичные высказывания делались и раньше различными художниками.

[22] Предлогом послужили некоторые моменты формального порядка. Подлинная же причина их вывода из Комитета остается неясной. Возможно, что она связана с реакцией высокопоставленных руководящих членов Общества на запрещение книги А. Голицинского „Очерки фабричной жизни“, иллюстрации к которой выполнены были Шмельковым.

[23] ЦГАЛИ, фонд Общества любителей художеств, № 660, оп. 1, ед. хр. 829, л. 2. Письмо от 6 февр. 1862 г.

[24] Там же, ед. хр. 767, л. 1. Письмо от 22 марта 1862 г.

[25] Там же, ед. хр. 1222, л. 1. Письмо от 22 марта 1862 г.

[26] Существуют некоторые разночтения в названиях. В последнее время часто говорят „бунт 14-ти“. Это соответствует точному числу отказавшихся от конкурсного задания (тринадцать конкурентов живописцев и четырнадцатый — скульптор). Первоначально говорили о „бунте 13-ти“, имея в виду художников-живописцев. В частности, Репин в своих воспоминаниях говорит о „13 протестантах“.

Тринадцать конкурентов на золотую медаль — после многих перипетий — решились пойти на открытое столкновение с Академией: они отказались от заданной темы конкурсных программ. Следует перечислить их имена: И. Н. Крамской, Б. Б. Вениг, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухин, Н. С. Шустов, А. И. Морозов, М. И. Песков, К. Г. Маковский, Ф. С. Журавлев, А. В. Григорьев, Н. П. Петров, К. В. Лемох. В последний момент отказался от протеста П. Заболотский. Присоединился к протесту скульптор В. П. Крейтан.

Молодые художники заранее составили прошение о выходе из Академии и поочередно, глубоко взволнованные, в торжественном молчании положили его на стол, где заседал академический ареопаг. Тем самым они отказались от возможности стать на шесть лет пенсионерами Академии и — так в этот момент казалось — вообще от всякой возможности связей с Академией и поддержки с ее стороны*.

Во главе протестующих стоял молодой Крамской: сейчас имя этого замечательного человека, крупного деятеля русской художественной культуры и признанного вождя Товарищества передвижных выставок широко известно. Выдающийся портретист, он являлся и выдающимся теоретиком реализма, приближавшимся в ряде своих положений к материалистическому пониманию исторического процесса. В своей эстетической концепции Крамской был последователем Белинского и Чернышевского и неутомимым борцом за сплочение всех лучших сил русского искусства под знаменами реализма. В дни „бунта“ он был еще юношей — высоким, худым, с узким разрезом пристально глядящих глаз. Но уже тогда его же сверстники видели в нем своего подлинного вожака. Сам Крамской впоследствии называл день 9 ноября „единственным честно прожитым днем“.

Выступлению протестантов предшествовала необычная для истории Академии переписка. За несколько месяцев до конкурса будущие конкуренты просили удовлетворить их „задушевное желание“ писать картины на самостоятельно выбранную тему, отвечающую их личным склонностям. В сущности, в самом содержании этого ходатайства было мало нового для руководства Академии. Картины на свободные темы показывались на академических выставках и неоднократно получали награждения**. Возможно, что, если бы подобное требование было предъявлено на два-три года раньше, когда в Академии были сильны либеральные настроения, дело не дошло бы до взрыва.

Но в конце 1863 года положение усложняется. Крестьянская реформа, даже при том, что она была весьма ограниченной, сильно охладила пыл либералов. После студенческих волнений и особенно после польского восстания, происшедшего за несколько месяцев до выступления „бунтарей“, либеральные краски вылиняли еще больше. Это относится, конечно, и к руководству Академии, которое не сочло возможным пойти навстречу ходатайству академистов.

Студенты Академии и вообще учащаяся молодежь, наоборот, особенно близки в этот период революционной демократии. Показательно, в частности, то, что несколько учеников Московского Училища живописи, ваяния и зодчества — выходцев из Польши, Литвы, Белоруссии — оказались вовлеченными в восстание 1863 года и подверглись репрессиям царского правительства (например, Слендзинскис, бытописатель и портретист). Из воспоминаний Г. Г. Мясоедова и В. М. Максимова мы узнаем, что восстанию сочувствовала вся передовая художественная молодежь.

Возвращаясь к истории „бунта 14-ти“, надо сказать, что вопреки заверениям отдельных профессоров просьба академистов оказалась отвергнутой***. На конкурсе по разделу исторической живописи была оглашена тема из скандинавской мифологии, „Пир в Валгалле“, и даны к ней обстоятельные сюжетные комментарии. Тема эта соответствовала обычной академической практике, но она не отвечала стремлениям художников к реализму и их творческой самостоятельности. Протест 9 ноября был вызван не только неудачным выбором программы. Ведь академистам была предложена и другая тема — „Освобождение крестьян“. Надо думать, что не у всех еще рассеялись иллюзии относительно официально пропагандируемой сущности реформы, и тема могла поэтому заинтересовать кого-нибудь из них. Молодые художники восставали против самого принципа, согласно которому навязывается обязательная — не выношенная, не „выстраданная“ тема.

Отражая борьбу за идейную и творческую независимость искусства, протест этот был важным звеном в борьбе за демократизацию русского искусства. Больше того, — своеобразным политическим выступлением. Именно так был расценен поступок конкурентов и художественной общественностью, и передовой публицистикой, и руководством Академии. Показательно, что вскоре за протестантами был установлен надзор полиции[27]. Событие 9 ноября отнюдь не было изолированным актом — оно было подготовлено целой совокупностью предшествовавших явлений.

Боевой дух молодежи поддерживала радикальная печать, резко критиковавшая систему Академии. Она призывала художественную молодежь к творческим дерзаниям и учила ее черпать материал для своих произведений в самой действительности.

Статья Стасова „Г-ну адвокату Академии художеств“, написанная еще в 1861 году****, как бы предвосхищает программу „мятежников“. Стасов резко возражал против заданных тем, в частности относящихся к античному миру, оторванных от действительности. При этом он поясняет: „Дело шло совсем не об изучении антиков, а о сочинении картин на античные сюжеты. Неужели между тем и другим нет разницы?“[28].

Но особенно примечательно, что за полмесяца до событий в Академии — но уже после того, как было подано первое заявление, — в журнале „Искра“ появились две статьи, как бы связанные внутренними нитями с борьбой в недрах Академии. Одна из них, „Путеводитель по художественной годичной выставке“*****, резко упрекает художников за то, что их произведения дают

[27] См.: *Гольдштейн Н.С.* Крамской и артель. — “Искусство“, 1937, № 4, с. 78.

[28] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1. М., 1952, с. 50.

идеализированное, ложное представление о действительности (художник „хотел швею изобразить, а написал маркизу"). Другая, „Расшаркивающееся искусство"*, резко разоблачая салонное искусство, утверждает: „В наших глазах самую то серьезную важность имеют — основные мотивы художественного произведения и те идеи, которые в них выражаются"[29].

Вряд ли случайно совпадение еще подспудной, но уже напряженной борьбы будущих протестантов с появлением этих статей, как бы специально направленных к тому, чтобы поднять значение этой борьбы и раскрыть ее сущность. Не случайно, по-видимому, и появление в октябрьских номерах „Искры" ряда карикатур на темы о присуждении наград в школе рисования, о положении художника и т. п. Все это свидетельствует о том, что почва для „бунта 14-ти" была подготовлена.

Выйдя из Академии, бывшие конкуренты на золотую медаль создали первую петербургскую Артель художников. Часть из них поселилась совместно в одной квартире, где хозяйкой стала жена Крамского.

Здесь был и общий зал и отдельные комнаты-мастерские. На лето нередко объединялись, выезжали в деревню, снимали общую мастерскую (в сараях) и привозили осенью в Питер груды этюдов, а то и завершенные полотна (Корзухин, Морозов, Дмитриев-Оренбургский и другие). „Что это бывал за всеобщий праздник, — вспоминал Репин. — В артель приходили, как на выставку, шли бесчисленные посетители, все больше молодые художники и любители смотреть новинки"[30].

Душою был Крамской, „дока", как его здесь называли, учитель, непременный зачинатель споров политических, философских, собственно эстетических. Гремел и голос молодого богатыря Шишкина. Не надо, конечно, представлять эти собрания аскетически суровыми. Любители музыки, а их было немало, пели, играли на рояле. И члены Артели и их гости любили острое словцо, удачный каламбур. Порой горячность споров нарушалась по-юношески озорными проказами. Здесь особенно изощрялся В. И. Якоби — кто мог бы тогда предугадать его будущий облик как желчного академика? В общем, атмосфера в первые годы существования Артели была теплая, дружественная. В Артели, на ее „четвергах", царил дух гражданственности, который объединял артельщиков и раскрывался в их спорах, в их творческой „жадности", в богатстве и напряженности их интеллектуальной жизни.

Однако можно ли считать создание Артели следствием „бунта 14-ти"? Правильней видеть в обоих этих актах выражение одних и тех же тенденций. „Бунт" мог послужить лишь толчком, ускорившим трудовое объединение выпускников. Идея артели и бытовой коммуны, по-видимому, давно созрела у вожаков академической молодежи. В противном случае Крамской не мог бы непосредственно после событий информировать своего друга М. Тулинова** о новом начинании[31]. Вполне возможно, что Артель была бы создана художественной молодежью и в том случае, если бы Академия удовлетворила просьбы конкурентов.

В том же 1863 году вышла в свет книга „Что делать?" Чернышевского. Трудовые артели, по свидетельству современников, были широко популярны в среде разночинной интеллигенции, популярны были и бытовые коммуны (в 60-х годах в бытовой коммуне жили молодой Мусоргский и будущий великий физиолог Сеченов)***.

Кроме первой Артели, возглавленной Крамским, по ее примеру в 1864 году создалась и вторая художественная Артель, в которую входили В. М. Максимов, в то время еще ученик Академии, П. Крестоносцев, А. А. Киселев, Н. Кошелев, В. А. Бобров и другие. Члены этой Артели тоже жили бытовой коммуной[32]. Общая квартира этих молодых энтузиастов была снята и меблирована на средства Крестоносцева. Максимов в своих записках тепло и проникновенно рассказывает о высоком моральном облике этого художника-„шестидесятника". И здесь члены Артели собирались по вечерам, делились творческими замыслами, с волнением несли на общий суд картины, спорили по животрепещущим политическим вопросам. Вторая Артель, воодушевленная искренним и благородным порывом, просуществовала около двух лет.

Таким образом, идея Артели, как говорится, носилась в воздухе, и сама принятая художниками форма трудовой и бытовой организации говорила о близости академической молодежи к идеям утопического социализма, распространенным в среде демократической интеллигенции. Однако задачи первой Артели, возглавлявшейся Крамским, были гораздо шире, чем организация своеобразного трудового коллектива. Первая Артель была смелой и открытой попыткой создать идейный творческий центр прогрессивного искусства. В этом, по-видимому, кроется и причина того, что надзор полиции, установленный над протестантами, не был снят в течение нескольких лет. В то же время молодежь Артели воодушевлена была и надеждой завоевать своим трудом материальную самостоятельность.

Почти все они съехались в столицу из разных концов России. Мы встречаем среди этой молодежи выходцев из центральной губернии (суздалец Морозов), Поволжья (Фирс Журавлев), Урала (бывший мастеровой Екатеринбургских заводов Корзухин), Сибири (иркутянин Песков), украинец —Литовченко, Вениг — из Ревеля. Сам Крамской был не уроженцем столицы, а выходцем из Воронежской губернии.

В дальнейшем общероссийский и многонациональный характер демократического движения в изобразительном искусстве определяется еще ярче.

Однако, хотя первая Артель приобрела признание и громкую известность, просуществовала она сравнительно недолго — около десяти лет, причем боевой ее характер был утерян раньше, с уходом Крамского. Почему это произошло? Вопрос этот неоднократно возникал уже у современников.

Причина распада второй Артели легче объяснима. Эта организация не имела в своем составе ни одного вы-

[29] Более подробно о статьях в „Искре" см.: *Гутман Л. Г.* Борьба за реалистическую эстетику в Академии художеств (к 50-летию со дня смерти Н. Г. Чернышевского). — „Искусство", 1939, № 6, с. 128-143.

[30] *Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1960, с. 176-177.

[31] См.: *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1. Л.-М., 1937, с. 11-13.

[32] См. автобиографические записки В. М. Максимова в „Голосе минувшего" (1913, № 6, с. 161-176).

дающегося деятеля (Киселев и Максимов были тогда еще очень юны) — ни одного лица, обладавшего крепкой организационной хваткой (или хотя бы организационным опытом). Но, главное, принятый в Артели уравнительный принцип распределения доходов создавал предпосылки для раздоров и недоразумений.

Гораздо менее ясен вопрос о том, почему прекратилось существование первой, столь многообещающей Артели. Казалось бы, все предвещало возможность победы нового начинания. Артель соединила ряд ярких, выдающихся, преданных своему делу художников и быстро сделалась центром притяжения всего живого, что росло и формировалось в художественной среде.

«14 протестантов» были тогда на языке у всех художников, и на них были обращены надежды всех наших прогрессистов», — говорит Репин много лет спустя в своем выступлении на съезде художников в 1911 году. „... Все были заинтересованы мнением „Артели" по всем вопросам искусства"[33]. „Четверги" Артели были многолюдны и содержательны.

Все же и эта Артель к началу 70-х годов приходит к распаду. Конкретным поводом для ухода Крамского из Артели послужил поступок Дмитриева-Оренбургского, состоявший в следующем: Дмитриев-Оренбургский через несколько лет после „бунта 14-ти" подал заявление в Академию с просьбой о заграничной командировке. Члены Артели осудили поступок Дмитриева-Оренбургского не за самый факт связи с Академией (в то время в конкретно-исторических условиях такие связи были неизбежными), а за то, что он скрыл свой поступок от товарищей. Однако, подходя к проблеме распада Артели с более широкой точки зрения, Крамской видел причину и в перерождении части ее членов и в недостатках самой формы Артели. Посмотрим, как это произошло. Произведения, созданные членами Артели в 60-е годы, приводят нас к выводу, что большинство артельщиков были в эти годы плотью от плоти современной им разночинной интеллигенции[34]. Без их творческого наследия в общем развитии демократического реализма образовалась бы трудновосполнимая брешь. Так, например, А. И. Морозов в течение 60-х годов создал „Отдых на сенокосе" и „Выход из церкви в Пскове"; в начале 70-х годов — „Сельскую школу"; Петров — „Сватовство чиновника к дочери портного"; и Дмитриев-Оренбургский в этом смысле не составлял исключения — им в эти годы был написан „Утопленник". О демократических симпатиях Дмитриева-Оренбургского свидетельствует и ряд не опубликованных до сих пор зарисовок народных типов (каменщика, водоноса и др.), выполненных им во время путешествия по Закавказью в свите великого князя Николая Николаевича[35].

Ф. С. Журавлев, которого мы знаем как автора „Купеческих поминок", был хорошо известен в те годы своей картиной „Кредиторы описывают имение вдовы" и несколькими другими работами (в том числе и навеянными „Горькой судьбиной" А. Ф. Писемского).

Можно говорить об однородности состава Артели и его единомыслии в это время. Причина нежизнеспособности Артели была в другом. Крамской формулировал ее так: „Является первичная форма — „Артель". Я понимал отлично и тогда, что то, что возникает, не дает художнику возможности *развития*"[36] (курсив мой. — *Ф. Р.*).

Основная слабость Артели заключалась в том, что ей не удалось поставить во главу угла широкую публичную демонстрацию своих картин. Артели также не удалось сделать выставки центральной сферой своей деятельности, хотя именно об этом мечтали ее организаторы. Недаром в уставе Артели устройство выставок поставлено в качестве первой задачи, прием заказов — второй. Скажем больше: Артели вообще не удалось осуществить хотя бы одну самостоятельную выставку своих работ[37].

Поняв опасную ограниченность деятельности Артели, Крамской искал новую форму художественной организации. Первоначально он возлагал большие надежды на „Клуб художников"* и принял самое горячее участие в его создании. Клуб стал представляться Крамскому возможным центром художественной жизни и пропаганды передового искусства. Вновь воскрешена была идея сменных выставок, лотерей и т. д. Родилась даже идея направлять выставки в провинцию. Но клуб, сборный по своему составу, никак не мог взять на себя столь сложные задачи. И Крамской понял, что возлагать на него сколько-нибудь серьезные надежды — утопия.

Остается, правда, неясным, почему молодой коллектив Артели все же не открыл свою самостоятельную выставку**. Возможно, что члены Артели, в первые годы начинающие художники, вчерашние студенты, не решались выступать с развернутым общественным отчетом — так ведь должна была прозвучать их выставка. Быть может, определенную роль играл и факт полицейской слежки***, — такое предположение было высказано в статье И. Гинзбург[38]. Предположение о том, что вопрос решался отрицательно из-за недостатка средств для организации выставки, следует, на мой взгляд, отбросить: ведь возникшее вскоре Товарищество передвижных выставок развернуло свою деятельность без каких-либо специальных ассигнований со стороны.

Артель внесла свежую струю в художественную жизнь Петербурга той поры. Велика была и ее роль в объединении прогрессивных сил, в приобщении их не только к эстетическим, но и к животрепещущим общественным интересам. Распад Артели показал историческую необходимость поисков новых путей для развития независимого демократического искусства. Эти пути были найдены в начале 1870-х годов.

[33] Труды Всероссийского съезда художников. Т. 3. Спб., 1912, с. 90.

[34] Даже по происхождению большинство членов Артели — разночинцы. Крамской и Песков — сыновья мелких чиновников, Морозов и Литовченко — из мещан, Корзухин — выходец из рабочей среды, Лемох — сын педагога и т. д.

[35] Альбом этих зарисовок хранится в кабинете графики Русского музея в Ленинграде.

[36] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 419. Письмо В. В. Стасову от 21 июля 1886 г.

[37] Правда, на выставке Академии художеств работы „артельщиков" заняли заметное место (см.: *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 55. Письмо М. Б. Тулинову от 1 ноября 1868 г.).

[38] См.: *Гинзбург И.* Из предыстории передвижничества. — „Искусство", 1938, № 2, с. 103-108.

1. *Морозов А. И.* ВЫХОД ИЗ ЦЕРКВИ В ПСКОВЕ. 1864



2. *Морозов А. И.* ОТДЫХ НА СЕНОКОСЕ. 1861



3. *Попов А. А.* **БАЛАГАНЫ В ТУЛЕ НА СВЯТОЙ НЕДЕЛЕ. 1868**

4. *Попов А. А.* **ДЕМЬЯНОВА УХА. 1856**



5. *Волков А. М.* ПРЕРВАННОЕ ОБРУЧЕ́НИЕ. 1860

6. *Петров Н. П.* СВАТОВСТВО ЧИНОВНИКА К ДОЧЕРИ ПОРТНОГО 1862

7. *Якоби В. И.* ПРИВАЛ АРЕСТАНТОВ. 1861

8. *Волков А. М.* В ТАВЕРНЕ. 1865



9. *Попов-Московский А. П.* ПЕРЕД ГРОЗОЙ. 1861

10. *Шварц В. Г.* ВЕШНИЙ ПОЕЗД ЦАРИЦЫ НА БОГОМОЛЬЕ ПРИ ЦАРЕ АЛЕКСЕЕ МИХАЙЛОВИЧЕ. 1868

ОРГАНИЗАЦИЯ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

К концу 60-х годов передовые художники Москвы и Петербурга приходят умудренные некоторым опытом общественной деятельности. К этому времени у них складывается твердое убеждение, что пришло время найти такую форму объединения, которая могла бы обеспечить личную независимость художника от официальных, покровительствуемых правительством учреждений и меценатов, сделать более тесными и прямыми связи искусства со зрителем, с народом.

Артель еще существовала, когда возникла мысль организовать Товарищество передвижных художественных выставок. Инициатором создания Товарищества, как известно, выступил в 1869 году Г. Г. Мясоедов. Он недавно вернулся из-за границы, где был пенсионером Академии. Этот резкий, горячий и прямой человек в течение всей своей жизни был убежден в правильности выбранного им пути и страстно боролся за осуществление своих художественных идеалов. В конце 60-х годов ему еще не было тридцати пяти лет. Своей идеей Мясоедову удалось увлечь Перова, который в эти годы пользовался огромным авторитетом[1]. Пылким сторонником нового начинания стал Саврасов и целый ряд других московских художников. Мясоедов заручился содействием Крамского, который сплотил под знаменем Товарищества немало художественной молодежи Петербурга.

Наряду с Мясоедовым и Крамским много любви и искреннего увлечения в дело Товарищества вложил и Н. Н. Ге. Его дружба с Мясоедовым завязалась еще за границей. Мясоедов бывал у Ге в Италии и позже в своих воспоминаниях образно рассказал о радикальных настроениях Ге, о его встречах с русскими революционерами, о нескончаемых политических спорах в русской колонии. Сначала Ге выступал в качестве связующего звена между московскими инициаторами и художниками Петербурга и возбудил симпатию многих из них к новому начинанию. Затем стал первым и, по словам Мясоедова, необычайно изобретательным по части новых форм отчетности кассиром Товарищества (причем совершенно неоплачиваемым).

Представление о выставочной деятельности как о форме коллективного общественного выступления к 70-м годам было уже широко распространено. Почему, однако, была так сочувственно встречена и восторжествовала идея именно передвижных выставок или, как говорили и писали вначале, „подвижных“?

Прежде чем ответить на этот вопрос, заметим, что русская общественность располагала уже некоторым опытом в переброске произведений искусства на большие расстояния. Картина К. Брюллова „Последний день Помпеи“ была показана в нескольких европейских столицах. В 1861 году Саврасову было поручено перевезти картину „Явление Христа народу“ А. Иванова из Петербурга в Москву — картина была показана на постоянной выставке Общества любителей художеств[2]. То же Общество выхлопотало себе право перевести в Москву Русский отдел Лондонской выставки. Стасов указывает, что идея передвижных выставок зародилась у Мясоедова и Ге в связи с опытом английских передвижных выставок*. Возможно, что английские выставки послужили одним из побудительных толчков, так как многие будущие передвижники следили за художественной жизнью Англии. Саврасов посетил Всемирную Лондонскую выставку 1862 года и в своем отчете особенно положительно отозвался об английском пейзаже. О передвижных выставках мечтал и Курбе, один из наиболее видных мастеров французской реалистической школы, впоследствии активный деятель Парижской коммуны. Ему удалось, однако, применить свое начинание в очень скромных масштабах (и только в 1850-х годах)**. Вполне возможно, что жившие в Париже русские пенсионеры знали об этом опыте.

Однако наличие предшествующего опыта, отечественного и иностранного, еще не объясняет, почему предпочтение было отдано передвижной форме, а не стационарной. Успеху идеи передвижных выставок способствовало отчасти присущее многим деятелям культуры 70-х годов (Стасову, Крамскому и другим) убеждение, что огромные российские окраины настроены более прогрессивно, чем столица[3]. Но самым существенным мотивом были, бесспорно, широкие общественные и художественные просветительные возможности, кроющиеся в этом новом начинании.

Идея создания Товарищества передвижних выставок обещала многое. Возможность приобрести необъятную народную аудиторию становилась реальной. Мечта нескольких поколений художников воочию воплощалась в жизнь. Но ни для одного из предшествующих поколений она не была так бесконечно привлекательна, как для поколения, сформированного общедемократическим подъемом конца 50-х — начала 60-х годов.

Никогда идея „искусство для искусства“ не презиралась с такой страстной убежденностью и последовательностью, как в это время. Стремление приблизить искусство к народу для художников 60–70-х годов было теснейшим образом связано с идейно-воспитательными задачами. Деятельность художника понималась ими как общественное служение, как патриотический долг художника-гражданина. И сюжеты и язык своих произведений художник стремился сделать доступными каждому. Передовым русским художникам-демократам в высокой степени было свойственно понимание того, что творчество их должно быть обращено не только к столич-

[1] По-видимому, в эти годы Мясоедова связывала с Перовым тесная дружба, так как в одном из своих писем он пишет: „ ... я изложу свои воззрения на устройство нашей выставки. Они же и Перова“ (*Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания. М., 1972, с. 55).

[2] ЦГАЛИ, фонд Общества любителей художеств, № 660, оп. 1, ед. хр. 935, л. 1. Удостоверение, выданное Саврасову, от 17 февр. 1861 г.

[3] См.: *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 337. Письмо И. Е. Репину от 10 сент. 1875 г.

ному зрителю, но и ко всем народам России. Осознание своей ответственности за развитие художественной культуры не только в центре, но и на периферии сказалось в дальнейшем на многих сторонах деятельности Товарищества — в широком диапазоне передвижения, в характере педагогической работы, в заботе об открытии музеев на местах, в многочисленных и дружеских связях с художниками Украины, Закавказья, Прибалтики.

Именно перспектива широкой популяризации по всей России произведений искусства, правдиво отражающих действительность, ставящих коренные вопросы русской жизни, убежденность в общественной полезности этого дела дала организаторам Товарищества мужество предпочесть передвижную форму стационарной, хотя трудности нового начинания были для них ясны. Вопреки этим трудностям Товарищество выдержало испытание почти пятидесятилетнего существования.

Однако, для того чтобы эта идея овладела умами и сердцами передовых художников, для того чтобы она превратилась в дело, нужны были определенные предпосылки, и эти предпосылки действительно наметились и определились в течение 1870-х годов.

Появление демократического зрителя, глубоко сочувствующего современному направлению искусства, делало весьма актуальной организацию передвижных выставок. Упоминавшаяся в предыдущей главе первая выставка картин в провинции — на Нижегородской ярмарке в 1865 году — подтвердила факт нарождения зрителя, которому близко и дорого современное реалистическое искусство. Еще до прибытия коллекции местная пресса писала: „... мы бы в высшей степени желали, чтобы Петербургское собрание художеств прислало на свою выставку ... побольше живописи ближайшей к нам, и из этого числа побольше именно жанра“[4]. Состав Нижегородской выставки не был, однако, цельным. Наряду с прекрасными произведениями XVIII и начала XIX века здесь были и посредственные полотна второстепенных мастеров академического толка (Академия выделила целую коллекцию). Поэтому выставка не могла рассматриваться в качестве творческого отчета передовых художников. Однако наибольший интерес вызвали произведения современной реалистической живописи — „Отдых на сенокосе“ Морозова, „Тайная вечеря“ Ге и ряд других полотен, появление которых в свое время приветствовала столичная критика. Общественный интерес к Нижегородской выставке[5] сыграл определенную роль в укреплении идеи постоянно функционирующего передвижного выставочного объединения.

Существенную роль сыграли здесь и перемены в деле русского коллекционерства. До этого оно находилось в руках аристократических меценатов. Теперь появляется плеяда собирателей из среды образованного купечества. Здесь следует назвать К. Т. Солдатенкова, Д. П. Боткина, а также И. Е. Цветкова. Новые собиратели зачастую предпочитали современную отечественную живопись, ценили в ней ее обращение к окружающей действительности. Среди собирателей нового типа особое место принадлежит Павлу Михайловичу Третьякову. Печать 60-80-х годов часто подчеркивала, что все лучшее, что создается в Петербурге, уходит в московские частные собрания. Нужно заметить, что в качестве собирателей русского искусства начинают выступать и представители городской интеллигенции, а также помещики средней руки. В России началось сложение свободного художественного рынка. Академия перестает быть в этом деле монополистом. Этот процесс подтверждает быстрота, с которой приобретались небольшие жанровые картинки второй художественной артели с постоянной выставки Общества поощрения художеств, с витрин магазинов художественных принадлежностей и т. п. (об этом вспоминает, например, В. Максимов в автобиографических записях).

В целом идея Товарищества передвижних художественных выставок по сравнению с идеей Артели обладала огромным преимуществом: ознакомление с искусством широких общественных кругов прямо декларировалось как центральная, основная форма выступлений. С точки зрения организационной Товарищество также представляло более совершенную, точнее, более отвечающую своему времени форму.

Знаменитая Артель „14-ти бунтарей“ и скромная вторая Артель внесли в свою деятельность утопические уравнительные начала, связали ее с бытовой коммуной. Принципы эти были благородны и великодушны, но нежизненны в условиях России, вступившей на путь капиталистического развития.

Основатели Товарищества передвижных художественных выставок не повторили ошибок своих предшественников. Учли они и тяжелый опыт сотрудничества с благотворителями и покровителями различных толков. Цель была поставлена совершенно ясная: создать организацию, руководимую самими художниками — членами коллектива, объединенными общностью идейных и творческих устремлений.

Если Артель была первой в русском искусстве попыткой создать художественное объединение, независимое от официальной опеки, то Товарищество *осуществило* эту идею.



Краткая история организации Товарищества передвижных художественных выставок рисуется в следующих чертах. В итоге предварительных встреч и переписки создавшаяся в Москве инициативная группа направила 23 ноября 1869 года письмо, обращенное в

[4] „Нижегород. ярмарочный справ. листок“, 1865, 21 июля, № 6. Как уже упоминалось, организована была выставка при самом активном участии Крамского.

[5] Репин в своих воспоминаниях говорит, что Нижегородская выставка не пользовалась успехом. Но память здесь изменяет художнику: выставка широко посещалась, встретила горячую положительную оценку в нижегородской печати и была отмечена столичными изданиями (отклики были в „Нижегородском ярмарочном справочном листке“, „Санкт-Петербургских ведомостях“, „Голосе“, „Биржевых ведомостях“).

Можно согласиться с С. Н. Гольдштейн, что выставка имела огромное значение и что разочаровывал разве ее финансовый результат (см.: *Гольдштейн С. Н.* Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965, с. 52; *Гинзбург И.* Из предыстории передвижничества. — „Искусство“, 1938, № 2, с. 103-108; см. также статью (подпись — А. Г-сский) „Художественная выставка на Нижегородской ярмарке“ в „Нижегородском справочном листке“ (1865, 21 авг., № 30).

петербургскую Артель. В нем содержалось предложение объединиться для организации подвижных выставок (слово „передвижные“ пришло позже) и просьба к Артели — „по возможности представить этот проект в одном из Ваших четверговых собраний, на общее усмотрение“.

Оканчивалось обращение следующими строками: „Надеемся, что идея устройства подвижной выставки найдет в Вас сочувствие и поддержку и что Вы будете так добры не оставить нас без ответа»[6]. К письму приложен был Проект Устава, составленный, по-видимому, не одним Мясоедовым[7].

Проект Устава содержит и некоторые комментарии, дающие возможность проникнуть сквозь сухие официальные строки в существо нового начинания. Комментарии эти касаются прежде всего вопроса о творческой и материальной независимости художника, о его свободе от начальственной опеки.

„Мы считаем совершенно необходимым, — говорится в проекте, — совершенную независимость товарищества от всех других поощряющих искусство обществ, для чего находим необходимым особый утвержденный устав, идея которого сохранится. Хотя бы общество по обстоятельствам и прекратило свои действия (чего боже упаси), оно может быть возобновлено на готовых уже основаниях“.

Необходимо подчеркнуть, что стремление будущих передвижников к независимости, к творческой свободе, так же как и у их предшественников, меньше всего носило индивидуалистический характер. Так, Крамской, касаясь этого вопроса, в другой связи восклицает: „... свободы от чего? Только, конечно, от административной опеки ... но художнику, — продолжает он, — зато необходимо научиться высшему повиновению и зависимости от ... инстинктов и нужд своего народа и согласию внутреннего чувства и личного движения с общим движением ...“[8].

Эти слова очень глубоко и ярко раскрывают подлинный смысл борьбы организаторов Товарищества за создание своего самостоятельного творческого центра. Четким по своей направленности является и определение цели Товарищества, данное в первом пункте проекта Устава: „Основание Товарищества подвижной выставки имеет целью: доставление обитателям провинции возможности следить за успехами русского искусства“.

Таким образом, с самого начала вопрос об огромном расширении круга зрителей, сферы воздействия вставал с полной ясностью для инициаторов Товарищества. Крамской же в другой связи, имея возможность высказаться более открыто, говорил, что искусство передвижников должно привлечь симпатию „в той огромной массе общества, которая еще находится в состоянии усыпления“[9].

Письмо и проект были действительно зачитаны на одном из „четвергов“ Артели. Аудитория встретила их с большим подъемом. Тут же многие из присутствующих своими подписями подкрепили предложение москвичей.

Замечательный документ этот хранится ныне в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи. Все подписи под текстом — их двадцать три — отчетливо различимы. Почти все это имена художников обеих столиц. Приведем их полностью: Г. Мясоедов, В. Перов, Л. Каменев, А. Саврасов, В. Шервуд, И. Прянишников, Ф. Васильев, А. Волков, М. П. Клодт, Н. Дмитриев-Оренбургский, Н. Ге, И. Крамской, К. Лемох, К. Трутовский, Н. Сверчков, А. Григорьев, Ф. Журавлев, Н. Петров, В. Якоби, А. Корзухин, И. Репин, И. Шишкин, А. Попов*.

Среди подписавшихся есть и члены Артели. Но Артель как организация хотя и приветствовала новое начинание, но, поглощенная своими делами, недооценила его значение.

Мясоедова не сразу удовлетворила и позиция Крамского. Пренебрегая общепринятыми формами внешней любезности, с нигилистической прямотой и резкостью он торопит Крамского, сетует на его медлительность и колебания, для которых не видит оснований. По-видимому, он в это время еще не знает о горьком опыте Артели — о надзоре полиции, учрежденном над ее членами в течение нескольких лет. „Отчего Вы, протестовавшие так резко ... своим примером не приободрите робких“[10], — восклицает он.

Упреки эти не были справедливы: как только Крамской решил примкнуть к новому начинанию, не было никакой необходимости побуждать его к энергичным действиям. Порвав со своим детищем, Артелью, за два года до начала деятельности Товарищества, он отдается сейчас новому делу со свойственной ему страстностью. Если бесспорно, что Мясоедов был инициатором создания Товарищества, то очень скоро признанным идейным руководителем передвижников становится именно Крамской — в силу своих выдающихся данных, как мыслитель, стоящий на уровне передового мировоззрения, как публицист и критик, как человек исключительной моральной чистоты и цельности.

Если Крамской и проявлял некоторую медлительность, то для этого были веские основания. Даже из некоторых строк письма Мясоедова прямо явствует, что многие из художников опасались конфликтов с Академией и в связи с этим сомневались в осуществимости нового начинания. Сам Крамской, который достаточно трезво разбирался в окружающей обстановке, прекрасно понимал, что эти опасения далеко не лишены оснований. В течение некоторого времени ему казалось целесообразным начать оформление нового дела в Москве. Мясоедов отрицал наличие прямой опасности: „... почему выставить картину на другой выставке — значит вести войну с Академией? — спрашивает он. — Кто мешает,

[6] Отд. рукописей ГТГ, фонд И. Н. Крамского, № 16, ед. хр. 91, л. 1 об. Письмо от 23 ноября 1869 г.

[7] В отчете о деятельности Товарищества за 25 лет Мясоедов прямо говорит о том, что является автором Проекта Устава (см.: альбом 25-летия Товарищества передвижных художественных выставок. М., 1899, с. 5). Но вероятнее всего, в составлении проекта приняли некоторое участие и друзья Мясоедова.

[8] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 418–419. Письмо В. В. Стасову от 21 июля 1886 г.

[9] Отд. рукописей ГТГ, фонд Крамского, записная книжка XVI, л. 3.

[10] *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 55.

наконец, слабодушным поставить что-нибудь и в Академию для очищения совести?"[11].

„Нам только представляется странной идея бежать от страху в Москву, — продолжает он, — ведь это все равно, что прятать голову в песок, подобно страусу ... Если она (Академия. — *Ф. Р.*) имеет способность глотать живьем живописцев, уж наверно, никого не пощадит ... да и дело то представляется от нашей загнанности и робости гораздо более страшным, чем оно есть. Главный и важный шаг — это утверждение устава"[12].

В конечном итоге Мясоедов дает Крамскому следующий оригинально сформулированный тактический совет: «В писании сказано: «Будьте мудры как змии и кротки как голуби» — вот программа действий, на мой взгляд. Исполнить ее нужно так. Прежде всего изготовить устав, то есть довести его до совершенства и утвердить законным путем, сделать это как *можно без шуму* (курсив мой. — *Ф. Р.*) и проворней, затем — готово болото, черти сами полезут. Двадцать человек дружных и решительных достаточно, чтобы вести дело с успехом, а первый успех увлечет за собой все»[13].

Совет этот был претворен в жизнь, и Устав, значительно переработанный, был направлен на утверждение действительно без шума и минуя каналы Академии*. Впоследствии, когда отношения между передвижниками и верхушкой Академии обострились (в связи с инцидентом 1874 года, о котором будет речь в одной из следующих глав), руководство Академии недоумевало и негодовало, каким образом это могло произойти[14].

Искать в окончательном тексте Устава широкое изложение задач Товарищества и идей, воодушевлявших его членов, — напрасно. Еще подготовляя первое письмо — обращение в Артель, будущие передвижники стремились составить его в корректных тонах, смягчить все острые углы, чтобы представить свое начинание для утверждающих организаций в совершенно аполитичном виде, как объединение собственно производственного характера. И только прорвавшемуся у Мясоедова темпераменту бойца мы обязаны теми несколькими фразами, которые немного приподнимают благонамеренные покровы с текста первого проекта Устава. В целом же инициаторы стремились завуалировать свои подлинные намерения.

Интересно в этой связи, что в цитированном уже письме Мясоедова к Крамскому — письме, непосредственно связанном с процессом выработки Устава, — содержится следующая приписка: „Я уверен, что письмо, писанное за общей подписью, будет всеми понято как следует, *особенно если обратят внимание на его официальный характер*"[15] (курсив мой. — *Ф. Р.*).

Вспоминая первые шаги четырнадцати „бунтарей", Крамской писал, что они мечтали о таком Уставе, „который был бы растяжим и не мешал бы нам действовать по правилам неписаным". Эти слова относятся к Уставу Артели. Но их можно применить и к Уставу Товарищества. Очень легко найти и черты прямого сходства между изложением задач Артели и Товарищества в их Уставах.

„Т-во имеет целью, — говорит § 1 Устава, — устройство с надлежащего разрешения передвижных художественных выставок в видах: а) доставления возможности желающим жителям провинции знакомиться с русским искусством и следить за его успехами, б) развития любви к искусству в обществе, в) облегчения для художников сбыта их произведений"[16].

Дальше следовало изложение ряда совершенно деловых пунктов, касающихся условий приема и производственно-финансовой деятельности Товарищества. Современников, привыкших читать между строк, не смутил этот сухоблагонамеренный стиль официального Устава. Подлинный смысл нового смелого начинания был для них ясен.

Идея создания Товарищества была встречена сочувственно большинством молодежи конца 60-х годов. Но в то же время, по-видимому, в связи с теми опасениями, которые возникали, круг художников, непосредственно втянутых в организацию Товарищества, по сравнению с подписавшими первыми письмо сузился и видоизменился. Целый ряд имен отсеялся — часть временно, часть навсегда.

Приведу перечень членов-учредителей из первого Устава, утвержденного 2 ноября 1870 года. В нем указаны следующие четырнадцать имен: В. Перов, Г. Мясоедов, А. Саврасов, И. Прянишников, Н. Ге, И. Крамской, М. К. и М. П. Клодты, И. Шишкин, К. Маковский, Н. Маковский, В. Якоби, А. Корзухин, К. Лемох. Из числа членов Артели в состав учредителей Товарищества вошли, таким образом, только четверо: И. Крамской, А. Корзухин, К. Лемох, К. Маковский. Но наряду с именами инициаторов письма появились и новые — М. К. Клодт и Н. Маковский[17].

Сопоставляя данные о биографических путях художников — учредителей Артели и основной группы передвижников-„коренников", мы убеждаемся, что и в данном случае коренные москвичи и питерцы объединились с художниками, пришедшими со всех концов страны.

О Корзухине в этой связи уже шла речь, как о выходце с Урала. Упомянем В. Перова, И. Шишкина, уроженца непроходимых прикамских лесов, И. Прянишникова, выходца из Калужской губернии, В. Якоби и т. д. Товарищество в дальнейшем пополняется за счет представителей провинций буквально ежегодно. А в 1880-е годы в сферу Товарищества входит уже и целый коллектив художников Украины, постоянно живущих и работающих в Харькове, Киеве, Одессе: К. К. Костанди, П. Мартынович, Н. Кузнецов и другие. В дальнейшем передвиж-

[11] *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 56.

[12] Там же.

[13] Там же.

[14] Реакция Академии на утверждение Устава отражена в переписке конференц-секретаря Исеева с великим князем Владимиром.

[15] *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 57.

[16] Устав Товарищества передвижных художественных выставок. Спб., 1871, с. 1, 2.

[17] Вскоре, 6 декабря 1870 г., состоялось первое общее собрание Т-ва. Присутствовали: Мясоедов, Крамской, Шишкин, Ге, М. К. Клодт, М. П. Клодт, Якоби, Лемох. Кроме того, Мясоедов имел доверенность от Перова, Прянишникова, Каменева представлять их голоса (впоследствии право передавать свой голос было отменено). На этом же собрании первым пунктом было постановлено открыть выставку в сентябре следующего, 1871 г.

ническое движение все шире охватывает художников всей страны.

Поскольку Артель не упоминалась в печати 70-80-х годов как организация, непосредственно участвовавшая в создании Товарищества, возникали споры о связи между четырнадцатью „бунтарями“ и передвижниками. Споры эти в настоящее время потеряли свое значение. Теперь, в свете исторической перспективы, ясно, что по своим общественным симпатиям, по художественной программе передвижники — в период создания Товарищества — выступали как продолжатели дела Артели. Кроме того, хотя состав учредителей Товарищества не совпадает с составом Артели, тот факт, что Крамской в обоих случаях играл руководящую роль, говорит о прямой преемственности.

Весь подготовительный период по созданию Товарищества проходил в атмосфере живого сочувствия передовой общественности.

Демократический характер деятельности молодых художников был известен. С именами многих из них связаны предыдущие шаги развития русской реалистической живописи, например с Перовым, Якоби, Ге.

Перов вошел в искусство на рубеже 50-60-х годов как представитель критического реализма („Приезд станового на следствие“, 1858; „Проповедь в селе“, 1861; „Чаепитие в Мытищах“, 1862). „Проповедь в селе“ написана в год крестьянской реформы, вызвавшей в деревне волну бунтов. Появление резко разоблачительного произведения в период, когда почти все образованное общество еще приветствовало реформу как подлинное освобождение, чрезвычайно знаменательно. Пока остается неизвестным отношение Перова к революционным кружкам середины прошлого века. Но „Чаепитие в Мытищах“ (нищий-инвалид, георгиевский кавалер, тщетно протягивающий руку за подаянием) по теме очень близко содержанию той солдатской беседы, распространение которой ставилось в вину петрашевцам: „Обидно, ребятушки, видно, мы нужны, пока есть сила, а там, как браковку, — в овраг, собакам на съедение ... Служил я честно, а вот теперь руку протягиваю ...“ Возможно, такое совпадение не было случайным.

Творчество и второго из упомянутых мастеров, В. И. Якоби, тоже приобрело в начале 60-х годов критический характер, и в конце этого десятилетия еще ничто не предсказывало того идейного перерождения, которое оно претерпело в дальнейшем. В 1861 году Якоби стал широко известен своей картиной „Привал арестантов“, острой и драматичной по замыслу. Несколько позже он выступил с картиной „Умирающий Робеспьер“, которую Стасов считал и впоследствии его лучшим произведением.

О круге интересов Якоби в этот период можно судить и по тому, что он посвятил одно их своих произведений опальному поэту и революционеру М. И. Михайлову, осужденному на каторгу в 1862 году. В одном из своих писем Третьякову Якоби пишет: „Посылаю Вам фотографию с ... маленькой картинки, которую я писал вместо эскиза ... Эта сцена над Михайловым была после конфирмации (приговора. — *Ф. Р.*) — тот момент, когда ему стригут половину головы и вслед за этим заковывают. Название картины „Михайлов — после конфирмации“.

Наконец, третий из названных нами старших передвижников, Н. Н. Ге, в этот период — одна из наиболее ярких фигур среди художников-демократов. Его „Тайная вечеря“ — выдающееся событие художественной жизни 1862 года. Картина вызвала дискуссию своей, как писала современная печать, материалистической трактовкой темы. За границей он встречался с Бакуниным и был дружен с Герценом в годы, когда сама эта дружба была показателем большого общественного мужества. Возвращаясь из второго путешествия за границу в конце 60-х годов, Ге даже привез секретно портрет Герцена. Позже, в 70-х годах, квартира Ге в Петербурге стала центром, где собирались не только художники, но и писатели, ученые.

И. Н. Крамской, М. К. Клодт, И. И. Шишкин, А. К. Саврасов с каждым годом приобретали в своей среде все большую известность, хотя подлинное их признание было еще впереди.

Надо, впрочем, заметить, что состав учредителей Товарищества не вполне идентичен его фактическому составу первых лет существования. Некоторые из учредителей вскоре порвали с Товариществом (например, Якоби) или стали в стороне от него (Корзухин). В то же время в течение первых же лет Товарищество пополнилось новыми силами, такими, как московские пейзажисты С. Н. Аммосов, В. Ф. Аммон, как жанристы В. Е. Маковский, В. М. Максимов, К. А. Савицкий и ряд других. Они пришли из той же разночинной среды.

Факт широкого участия художников в подготовительной работе в созданиу Товарищества доказывает, насколько своевременно возникла эта идея.

Реакционные круги стремились очернить Товарищество, представить его как предприятие коммерческое — в противоположность Артели. Передвижников упрекали за взимание платы за вход на выставки, обвиняли в том, что они создавали искусственную шумиху вокруг своих выступлений. Молодых художников, связавших свою судьбу с Товариществом, даже называли „корыстолюбцами“, и т. д.

Эти нападки исходили из лагеря идейных противников Товарищества, и их задачей была дискредитация демократического движения в искусстве. Враги нового дела клеветнически использовали тот факт, что Товарищество было не только творческим центром демократических художников, но и создавало материальную базу, необходимую для развития, независимого от Академии и от благотворителей искусства.

Разумеется, художники-разночинцы[18], не имея никаких других источников существования, кроме своей творческой работы, должны были продавать свои картины, так же как писатели — свои романы и стихи, а композиторы — оперы. В этом смысле, как и в идейном, Товарищество ничем не отличалось от Артели, один из

[18] Даже те из передвижников, которые по происхождению не принадлежали к разночинцам, как Клодты (бароны) или Мясоедов (дворянин), по образу своей жизни и по самосознанию принадлежали к трудовой интеллигенции.

пунктов устава которой прямо говорит о задачах сбыта. Надо помнить и о трудностях, с которыми было сопряжено звание члена Товарищества.

Передвижники должны были специально готовить картины для каждой выставки, так как, по Уставу, картина, показанная где-нибудь раньше, на выставку не принималась[19]. Работа же над картиной занимала месяцы, а часто и годы. Если она затем на выставке не продавалась, в бюджете художника создавалась трудновосполнимая брешь: дивиденд, то есть отчисляемая часть общего дохода с выставки, был в таком случае очень невелик[20]. Однако художников редко останавливало это трудное условие. Передвижники обязаны были продавать эти картины с тем условием, что за Товариществом сохранялось право переброски их в течение года по любым городам. „Я принимаю Ваше предложение только с тем, — пишет, например, Савицкий Третьякову, — чтобы настоящая картина моя обошла весь круг годичного путешествия“[21]. И здесь наступали для художников порой серьезные трудности. В.И.Якоби даже мотивирует свой отказ участвовать на выставке передвижников именно тяжестью условий Товарищества, в частности угрозой порчи картин во время переброски, фактами отказа покупателей от приобретения на этих условиях и т.п.[22].

Из деловой переписки Товарищества явствует, что та или иная порча картин и недоразумения с покупателями действительно происходили. Савицкий пытался даже изобрести специальную упаковку, предохраняющую картины от порчи[23].

Даже такой убежденный сторонник новой, реалистической школы живописи, как П.М.Третьяков, с честью вынесший на своих плечах тяжелый труд создания национальной галереи живописи, — даже Третьяков порой не хотел выдавать приобретенные им произведения в годичные странствования и пытался „бунтовать“ против этого правила.

Однако стремление „вывести искусство из замкнутых теремов“ было неизменным в кругу художников Товарищества. „Я назвал Ваше сообщение — отказ выдать картину — неожиданным,“ — писал Ярошенко Третьякову. — „Неожиданность, о которой я говорю, обусловливалась для меня убеждением, что как прежде, так и теперь и в будущем Вы не согласитесь стать поперек дороги Товариществу, отказавшись давать в путешествие принадлежащие Вам картины, и не сделаете это даже в том случае, если члены Товарищества будут забывать свои обязанности: продавать картины только при условии согласия со стороны покупателя на путешествие“.

Как Вы, так и оно (Товарищество. — *Ф. Р.*) стремится ... вывести искусство из тех замкнутых теремов, в которых оно было достоянием немногих, и сделать его достоянием всех, — продолжает Ярошенко, — какая же есть возможность допустить ... чтобы Вы могли противодействовать нам, хотя бы из-за того это путешествие было сопряжено с риском. Ведь и каждый из нас рискует не меньше, потому что мы рискуем устранить плоды нашей деятельности, на которую потрачено много любви и труда. Ведь это риск, право, не меньше ... Но рисковать необходимо“[24].

Из переписки явствует, что многие картины продавались еще до открытия выставки. Но в этих случаях для художника права Товарищества на уже проданную картину становились с точки зрения финансовой тягостными. Между тем передвижники справедливо настаивали на соблюдении этого требования. Кроме того, передвижка картин не была связана со сколько-нибудь значительными доходами для членов Товарищества. Так, почти все картины, представленные на первой Передвижной выставке, были проданы еще в Петербурге. И в дальнейшем львиную долю поглощал Петербург (сюда зачастую специально приезжали и московские коллекционеры). Остальное продавалось в Москве. Другие города, особенно в первый период, как правило, покупали мало. С точки зрения коммерческой передвигать картины после центра было уже далеко не всегда целесообразно, так как фонд Товарищества слагался в основном из отчислений за проданные картины[25].

Средства же, получаемые от входной платы на выставку и за каталоги, почти полностью шли на покрытие расходов по перевозке и обслуживанию выставки. В приходе часто оставалась очень скромная сумма. Тем не менее члены Товарищества считали необходимым расширение его передвижной деятельности.

Протоколы правления и общих собраний Товарищества содержат множество штрихов, показывающих стремление оградить себя даже от мелочей, могущих скомпрометировать деятельность Товарищества как идейной организации[26].

Так же щепетильно относились передвижники к расценке своих произведений. Ярошенко, например, с боль-

[19] Это правило, которое в первые десятилетия Товарищества соблюдалось строго, несомненно, далеко не всегда было удобно для художников, а часто и ущемляло их материально. Добавим, что четвертый пункт первого протокола содержал запрещение: „Во время выставки никто из членов его (Т-ва) не имеет права в это же время в том же городе выставлять свои произведения на выставках, Т-ву не принадлежащих“.

[20] Каждый художник получал суммы пропорционально стоимости проданных им картин и делал пропорциональные взносы.

[21] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 3183, л. 1 об. Письмо Савицкого от 2 марта 1874 г.

[22] См. выступление В.И.Якоби в „С.-Петербургских ведомостях“ (1876, 21 марта, № 80) и статью В. В. Стасова в „Новом времени“ (1876, 25 марта). Из протоколов Товарищества от 2 января 1872 г. мы узнаем, что Товарищество отвергло кандидатуры некоторых художников для баллотировки в члены (Аммона, Боголюбова, Каменского, Максимова — не баллотировать, потому что на запрос Правления, дают ли они свои произведения, они ответа не дали).

[23] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед.хр.3186, л.1-1 об., 2-2 об. Письмо Савицкого от 9 мая 1878 г. В нем подробно описан метод упаковки, которую Третьяков иронически называл „фокусной“.

[24] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед.хр.4387, л.2 об., л.3, л.4. Письмо Ярошенко от 5 июня 1879 г.

[25] Члены Товарищества должны были отчислить 5 процентов взносов от каждой проданной картины, в том числе от проданных до выставки (Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок, протокол от 2 янв. 1872 г.).

[26] В протоколе от 21 марта 1879 г. находим следующее любопытное решение: „Когда какое-либо высокопоставленное лицо заплатит за вход на выставку в размере, превышающем входную плату ... имея в виду, что Т-во пожертвований никаких принимать не может и не должно, постановило: деньги излишние обращать на благотворительные цели по усмотрению правления ... Так же поступить с 14 р. 40 к., полученными на 6-й выставке“ (Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок).

шим чувством собственного достоинства объясняет Третьякову, каким путем он приходит к расценке своих полотен: „По моему положительному убеждению художник не должен отступать от цены, раз назначенной ... Прежде чем остановиться на определенной цене, я спросил мнение всех знакомых мне художников и окончательно назначил цены — самые низшие из тех, какие мне были заявлены“[27].

Продавая картины на открытых выставках, художники стремились создать свою материальную базу — основу независимости не только от Академии художеств и официальной карьеры, но и от заказчика и покупателя. Несколько десятилетий спустя Репин писал, что самым главным для художников 60-х и 70-х годов была их „сплоченность с товарищами в одно дружное, неразрывное целое для художественной жизни и деятельности“. „Не хлопочу о барышах, — писал Максимов Третьякову, — а лишь бы иметь возможность вновь работать картины“[28]. Для Товарищества как идейного объединения характерно, в частности, обсуждение предложения Мясоедова, которое он внес в правление в 1880 году. Он предложил „ежегодный доход от выставок употреблять на ежегодную покупку тех картин членов Т-ва, которые на выставке этого года не будут проданы, причем Т-во становится по отношению собственника картины в свободное положение покупателя“[29].

Характерна мотивировка, которой Мясоедов сопровождает свое предложение. Он считает, что существующий принцип распределения дивиденда (пропорционально сумме стоимости картины каждого участника) неверен. „Доход с выставки, — пишет он, — не есть результат труда каждого художника, а есть результат труда всего Товарищества; он получается ... с труда административного, почему Товарищество и имеет право располагать им для общих целей ...“[30].

Кроме того, „дивиденд по отношению не продавшего своей картины составляет несообразно малое вознаграждение ... и ни в коем случае не может служить обеспечением. По отношению продавшего представляет вознаграждение чрезмерное, так как он возвышает цену, которую автор проданной картины считает достаточным вознаграждением“[31].

Вопрос этот действительно острый, так как по требованию Товарищества его члены были обязаны, как уже говорилось, представлять на выставки специально для них написанные картины (см. Устав Товарищества, § 5). Следовательно, длительный труд художника, в случае если его произведение не находило покупателя, оставался неоплаченным и положение его на следующий год становилось тяжелым. Предлагаемый Мясоедовым выход — приобретение картин Товариществом — как будто разрешал эту трудную задачу. Сам Мясоедов считал, что выдвигаемый им принцип имеет „более высокое и человечное основание“.

Закупленные работы, по мысли Мясоедова, должны послужить основанием для постоянных выставок в Киеве, Харькове и Одессе, а часть картин следует пожертвовать в провинциальные музеи. Это предложение было разослано всем членам Товарищества 3 февраля 1880 года. Ярошенко, сопровождая его в письме Киселеву небольшим комментарием, говорит, что петербургскими членами Товарищества проект Мясоедова встречен с единодушным сочувствием.

Однако московские члены Товарищества разошлись в мнении с петербуржцами. В фонде писем Киселева хранится небольшая тетрадь, содержащая подробную мотивировку особого мнения по этому вопросу. Тетрадь не подписана, и поэтому трудно установить автора. Но пометка: „Читано в собрании марта 1880 г.“ — дает основание утверждать, что это особое мнение обсуждалось москвичами.

Автор особого мнения согласен с тем, что дивиденд — общее достояние Товарищества, но оспаривает тот способ использования, который предложен Мясоедовым. „Сила т-ва нашего, — возражает оппонент, — до сих пор заключалась в том, что, раз признав каждого из нас достойным быть его членом, оно затем представляет полную свободу каждому идти своей дорогой, не чувствуя над собой покровительствующей руки, направляющей помощи, по своему личному усмотрению“[32].

Надо сказать, что Мясоедов подкрепляет свое предложение о целесообразности покупки непроданных картин еще и тем доводом, что Товарищество сумеет посредством выбора тех или иных произведений стимулировать развитие живописи в желательном направлении[33]. Этот довод и вызывает особое опасение оппонента: „Освобождение от навязчивого покровительства и контроля — это главная заслуга т-ва. Отсюда это разнообразие и оригинальность, это соревнование, все более и более возвышающее выставку в глазах публики. Отсюда и это стремление новых, свежих сил войти в состав т-ва“[34].

Автор предлагает использовать дивиденд на ссуды нуждающимся членам. Соображения эти показались, очевидно, Товариществу настолько существенными, что проект Мясоедова был отклонен.

Современники прекрасно оценили огромное значение того факта, что русская демократическая художественная среда нашла силы, решимость и мужество, чтобы созданное ею самостоятельное творческое содружество завоевало авторитет и признание широкого зрителя. Это стало ясным после первой же выставки, — скажем иначе: как только открылась первая же выставка. Это, впрочем, нисколько не противоречит тому, что Товариществу пришлось отстаивать свое существование и свои принципы в нелегких боях в будущем.

[27] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 4384, л. 1-1 об. Письмо Ярошенко от 17 мая 1878 г. Часто передвижники устанавливали расценку произведений коллективно.

[28] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова. Письмо Максимова от 22 марта 1876 г.

[29] *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 84.

[30] Отд. рукописей ГБЛ, фонд Киселева, № 68. „Предложение Т-ву передвижных художественных выставок члена Гр. Гр. Мясоедова“, разослано 3 февр. 1880 г.“ (см.: *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 84–85).

[31] Там же.

[32] Отд. рукописей ГБЛ, фонд Киселева, тетрадь с пометкой: „Читано в собрании марта 1880 г.“.

[33] Там же („Предложение Т-ву передвижных художественных выставок члена Т-ва Гр. Гр. Мясоедова“).

[34] Отд. рукописей ГБЛ, фонд Киселева, тетрадь Киселева с пометкой: „Читано в собрании марта 1880 г.“.

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОЙ ВЫСТАВКИ ТОВАРИЩЕСТВА

Мясоедов утверждал, что успех первого выступления должен предопределить во многом дальнейшие судьбы Товарищества, — и оказался прав. Первое общее собрание Товарищества, которое состоялось 6 декабря 1870 года, наметило открытие выставки „15 сентября будущего 1871 года и не позже 1 октября“[1]. Но срок этот не удалось выдержать: открылась первая выставка только 29 ноября 1871 года и закрылась 2 января нового, 1872 года. Таким образом, она была доступна обозрению немногим больше месяца. Но этот месяц имел решающее значение для оценки новой организации. Выставка сразу принесла признание, хотя выступило на ней в Петербурге лишь 16 художников, показавших 47 произведений[2]. Уже одно это отличало ее от более обширных по количеству экспонатов академических выставок, а также хорошо известных русским художественным кругам парижских салонов, содержащих порой до трех тысяч произведений.

Как же весомо должна была звучать для современников каждая картина и какой цельностью идейных и творческих устремлений должна была отличаться выставка в целом, чтобы вызвать огромный общественный резонанс, который сопутствовал первому публичному выступлению передвижников и в обеих столицах и на Украине.

Вот полный перечень участников выставки в Петербурге: В. Ф. Аммон, С. Н. Аммосов, А. П. Боголюбов, Н. Н. Ге, К. Ф. Гун, Л. Л. Каменев, Ф. Ф. Каменский (скульптор), М. К. Клодт, М. П. Клодт, И. Н. Крамской, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов, И. М. Прянишников, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин. Среди них отсутствует ряд учредителей, подписавших Устав, — К. Е. и Н. Е. Маковские, К. В. Лемох, А. И. Корзухин, В. И. Якоби. Двое последних и впредь на выставках Товарищества не фигурировали. Аммосов, Аммон, Боголюбов, Гун не были новичками. Аммосова знала художественная Москва, маринист Боголюбов и Гун пользовались солидной репутацией, особенно известен был в этот период Боголюбов.

Имена большинства участников 1-й Передвижной выставки в той или иной степени были известны.

И все же 1-я выставка прозвучала как небывало новое и отрадное явление и вызвала очень большой по тому времени приток зрителя. Естественно напрашивается вопрос — почему? Причин, приковавших к первой же выставке общественное внимание, было несколько. Это был *первый* выход в свет *первого* в России вольного творческого содружества. Выставка была воспринята как программное выступление художников-демократов и действительно являлась таковым. Печать (сочувствовавшая смелому опыту) приветствовала именно его просветительный, идейно-демократический характер, активность вторжения художников в жизнь, связь их с освободительным движением. Стасов писал: „Самая большая художественная новость в настоящее время в Петербурге — передвижная выставка. С какой стороны на нее ни посмотришь, везде она является чем-то особенным и небывалым: и первоначальная мысль, и цель, и дружное усилие самих художников ... и изумительное собрание превосходных произведений ...

Кому еще недавно могло прийти в голову, что настанут ... такие времена, когда русские художники не захотят больше ограничиваться одним личным своим делом ... что они вдруг бросят свои художественные норы и *захотят окунуться в океан действительной жизни* ...“[3] (курсив мой. — *Ф. Р.*).

„Отечественные записки“, журнал, возглавляемый, как известно, в эти годы Некрасовым, посвятил 1-й выставке специальный обзор. Показательно, что автором обзора был М. Е. Салтыков-Щедрин. Он приветствовал демократический характер объединения: „Нынешний год ознаменовался очень замечательным для русского искусства явлением — некоторые московские и петербургские художники образовали товарищество. ... Отныне произведения русского искусства, доселе замкнутые в одном Петербурге, в стенах Академии художеств, или погребенные в галереях и музеях частных лиц, делаются доступными для всех ... Искусство перестает быть секретом, перестает отличать званых от незваных, всех призывает и за всеми признает право судить о совершенных им подвигах“[4].

Но не только столичная пресса могучими голосами Стасова и Салтыкова-Щедрина приветствовала первые шаги передвижников. Широкий отклик в прессе встретила выставка и в Москве. Выставка была открыта с 24 апреля до 1 июня 1872 года в помещении Училища живописи, ваяния и зодчества. Здесь экспозиция выставки пополнилась статуей „Иван Грозный“ М. Антокольского, четырьмя полотнами („Точильщик“, „Атаки“, „Чиновник смотрит в рюмку“, „Чиновник ловит мух“; два последних в каталог не попали) Вл. Маковского, портретами П. Г. Осокина, купца И. С. Камынина[5] В. Перова. Судя по каталогам, в Москве участвовало 20 художников (среди них — выходец из Белоруссии пейзажист Ф. И. Ясновский и скульптор М. Ф. Шохин), представивших 54 произведения. Но в действительности вместе с дополнительными московскими работами всего на 1-й выставке было 82 произведения[6]. Кроме Петербурга и

[1] Второй пункт первого протокола Товарищества, хранящегося в фондах Отд. рукописей ГТГ.

[2] См.: Каталог 1-й выставки. Спб., 1871; Иллюстрированный каталог XVI выставки ТПХВ. Спб., 1888.

[3] *Стасов В. В.* Передвижная выставка 1871 года. — Избр. соч., т. 1, с. 205.

[4] *М. М.* Первая русская передвижная художественная выставка. — „Отеч. зап.“, 1871, № 12, отд. 2, с. 268.

[5] Судя по некоторым отзывам в печати, можно предположить, что на выставке был показан и „Птицелов“ Перова.

[6] Как мы видели, подлинное количество превышает указанное в каталогах. Цифрой „82“ обозначено общее количество работ первой выставки в сводной таблице отчетов Товарищества, приложенной к отчету Г. Г. Мясоедова на общем собрании Товарищества 21 февраля 1888 г., к иллюстрированному каталогу XVI выставки, составленному художником А. К. Беггровым (Спб., 1888).

Москвы первая выставка посетила два крупнейших украинских города — Киев и Харьков. Это был как бы первый экзамен, который передвижники держали перед зрителем. Не было сомнения, что экзамен был выдержан с блеском. Успех выставки, живой интерес к ней подтвердили жизненность нового начинания.

Энтузиазм основателей Товарищества, их увлеченность делом были таковы, что первую выставку в ее странствиях сопровождали Перов и Мясоедов. Финансовые итоги выставки были скромными, но обнадеживающими. Они доказали: плата за вход обеспечивала материальную возможность передвижения, отчисления за проданные произведения создавали базу для продолжения деятельности Товарищества.

Для того чтобы оценить общественный резонанс не только первой, но и последующих выставок Товарищества, надо учесть, что население даже крупнейших городов знало в то время современную живопись только по отзывам печати или по плохим репродукциям с рисунков и гравюр (фотомеханические способы репродуцирования были в то время еще не известны)[7]. Кроме того, и это особенно важно, до организации Товарищества произведения демократического искусства появлялись разрозненно — то на академических выставках, то среди разноликой массы полотен на так называемых постоянных выставках разных организаций. Такого открытого, публичного, сплоченного, творческого выступления демократического искусства, каким явилась 1-я выставка Товарищества, не бывало. В этом кроется новаторское значение выставки — и особенно для провинции.

При всей немногочисленности ее состава выставка 1871-1872 годов содержала значительные произведения во всех основных жанрах живописи. Это были „Охотники на привале“ и несколько превосходных портретов работы Перова, „Порожняки“ Прянишникова, „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“ Ге, „Грачи прилетели“ Саврасова, цикл портретов Крамского и другие произведения. Если вспомнить, как мала была первая выставка по количеству представленных на ней произведений, нельзя не удивляться тому, что большинство этих произведений вошло в историю русской живописи и стало хрестоматийными. Они сохранили подлинно народное признание даже тогда, когда были созданы шедевры Репина и Сурикова, представляющие собой вершины русского искусства. Это свидетельствует о том, что идейный и художественный уровень этой выставки был исключительно высок. Ее лучшие произведения несли в себе животрепещущие, актуальные идеи времени, те, которыми жили и современная передвижникам передовая литература, театр, музыка. Поэтому, приветствуя появление Товарищества, прогрессивная демократическая печать приветствовала не просто удачно найденную организационную форму показа произведений. Отнюдь не всякое объединение художников, стремившихся к популяризации своих произведений, встретило бы такой прием.

„ ... Всего важнее нам кажется (в Товариществе. — *Ф. Р.*) именно последнее — решимость художников соединиться, — пишет Стасов, — образовать свою собственную среду и массу, с твердо сознаваемою целью и горячим желанием не только делать красивые картины и статуи, потому что за них платят деньги, но и создавать этими картинами и статуями что-то значительное и важное для ума и чувства людского“[8].

Литературные друзья также оберегали идейную целенаправленность Товарищества. Салтыков-Щедрин, как уже упоминалось, дал высокую и сочувственную оценку 1-й выставки. В той же статье, однако, он говорит об опасностях, таящихся в некоторых формулировках Устава, в первую очередь — в слишком неопределенном пункте об условиях приема в члены Товарищества.

„Ограждает ли она (подобная организация. — *Ф. Р.*) Товарищество от наплыва Моисеев, извлекающих из камня воду, Янов Усьмовичей и т. п.? Нет, не ограждает, ибо по уставу на звание члена товарищества может претендовать всякий художник, „не оставивший занятий искусством“ ... А как скоро Яны Усьмовичи проникнут в Товарищество, то они подорвут какую угодно воспитательную цель ... Если, например, Товарищество преследует идею трезвости, простоты и естественности в искусстве, то стоит только забраться в Товарищество г. Микешину, чтобы совершенно упразднить эту идею ... Спрашивается, что станется тогда с воспитательными целями товарищества?

Я не отвергаю, что и к воспитательным целям могут быть применяемы соединенные усилия нескольких лиц, но для того, чтобы в этом случае был достигнут успех, необходимо, чтобы соединившиеся для одной цели лица были вполне друг другу известны и заранее, с полной ясностью, определили для себя все основания задуманного дела ... ежели мне возразят, что подобное единодушие, в крайнем своем проявлении, может привести к односторонности, то, по мнению моему, и в этом еще не будет большой беды“[9].

Когда позже Академия создала свое общество выставок, Стасов встревоженно предостерег Товарищество от опасности слияния с ним: „В настоящую минуту у нас в Петербурге целых два Общества для художественных выставок, одно называется Товарищество передвижных выставок, другое Общество выставок. Между ними существует определенный антагонизм, и я одного только боюсь, чтобы они как-нибудь не слились или чтобы одно не задавило другое ... Я твердо убежден, что если общество какое-нибудь настолько подвинулось, что в нем образовалось несколько групп, думающих разно и смотрящих на свое дело с противоположных сторон, тогда нечего хлопотать о слиянии. Им надо жить и действовать врозь, иначе ничего сильного, самостоятельного и путного у них не выйдет“[10]. И Крамской боролся за цельность Товарищества против слияния с Общестом выставок.

[7] При наличии отдельных выдающихся и даже блестящих гравюр общий уровень воспроизведения был невысок. Даже опыт так называемых альбомов „Автографов“ членов Артели и передвижников, в том числе альбома офортов 1-й Передвижной выставки, никак нельзя признать удачным.

[8] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 205.

[9] „Отеч. зап.“, 1871, № 12, отд. 2, с. 271. Говоря о Янах Усьмовичах и Моисеях, извлекающих воду из камня, Салтыков-Щедрин имеет в виду темы академических композиций, оторванные от жизни.

[10] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 2, коммент. с. 735.

Широкое общественное признание первого выступления Товарищества привлекло в организацию новых членов и художников, выступающих на его выставках в качестве экспонентов. 1-я выставка послужила началом прочной связи передвижников с П. М. Третьяковым. Он приобрел с выставки картины „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе" Ге, „Грачи прилетели" Саврасова, „Порожняки" Прянишникова и „Майская ночь" Крамского, статую „Иван Грозный" Антокольского.

Уже 1-я Передвижная выставка стала трибуной, с которой выступали лучшие русские художники, выразители передовых общественных и эстетических идей своего времени, борцы за национальное демократическое искусство, — трибуной, имеющей широкую народную аудиторию. Поэтому Товарищество становится идейным и творческим центром всего демократического русского искусства — искусства народов России. Выставка показала, что в итоге предшествующей борьбы и исканий сложилась русская национальная демократическая школа реалистической живописи. Школа эта во многом была еще в стадии становления, но в лице Товарищества уже доказала свою способность с честью продолжать дальнейшую борьбу за искусство, служащее народу, свою готовность к этой борьбе.

ГОДЫ РОСТА. СОБИРАНИЕ СИЛ. БОРЬБА ЗА САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ СУЩЕСТВОВАНИЕ

Начальный этап деятельности Товарищества можно условно ограничить первыми пятью выставками, то есть с 1871 по 1878 год. Это были трудные, но плодотворные годы — годы расширения сферы публичных выступлений Товарищества, закрепления его идейных и творческих позиций, привлечения к объединению наиболее прогрессивных художественных сил. В этот период выкристаллизовывается основное ядро передвижников — „коренников", игравших в дальнейшем в течение длительного времени ведущую роль в Товариществе.

С точки зрения творческой, о чем конкретно речь пойдет ниже, этот отрезок времени связан с рядом очень существенных процессов. В изобразительном искусстве проявились основные закономерности, свойственные развитию современной передвижникам русской культуры в целом. В творчестве передвижников эти процессы проявились с достаточной отчетливостью. В первые годы создавались предпосылки для той роли, которую Товарищество с большим успехом осуществляло на последующих этапах, когда оно как в фокусе сосредоточило в себе идейные и творческие устремления не только русских художников, но и художников национальных окраин России.

С первых лет своего существования Товарищество становится центром притяжения демократических художественных сил. Так, например, в период между первой и шестой выставками Товарищество привлекало в свои ряды сначала в качестве экспонентов, а затем и членов В. М. Максимова, К. А. Савицкого, Н. А. Ярошенко, В. М. Васнецова, В. Е. Маковского, А. И. Куинджи и ряд других. В приеме новых членов руководители организации следовали правилам Устава, иногда обнаруживая, однако, известную непоследовательность: в одних случаях, — проявляя излишний педантизм, в других — становясь на позиции явного либерализма. Так, в 1872 году Товарищество отказалось баллотировать в члены живописца Максимова и скульптора Ф. Ф. Каменского, сочтя, что их работы суть произведения „случайные". По той же причине были отведены и кандидатуры К. Ф. Гуна и А. П. Боголюбова, которые к тому же „не ответили на вопрос о том, согласны ли дать свои работы для передвижения". Подобная осторожность имела свои основания: в сознании каждого члена должно было жить подлинное уважение к общему делу, чувство ответственности за него.

В то же время явно ошибочным был отказ по чисто формальным причинам в приеме в объединение В. В. Верещагина, художника, близкого передвижникам по своим идейным и творческим устремлениям и явно тяготеющего к Товариществу[1]. Творчество художника было в те годы еще недостаточно хорошо знакомо русскому зрителю. Однако Стасов, увидев за границей в 1873 году „туркестанскую серию" Верещагина, уже приветствовал в его лице новый большой и зрелый талант. Он писал, что искусство Верещагина проникнуто чувством „гуманности и гневным протестом против безобразий и варварства, угнетающих и давящих народы"[2]. Несмотря на это, Верещагин и подавшие одновременно с ним заявления Бронников и Трутовский были приняты только в кандидаты ввиду того, что они не представили предусмотренных Уставом специально написанных для выставки картин. Бронников впоследствии стал членом Товарищества, Верещагин и Трутовский отступили. Возможно, Верещагин почувствовал себя в какой-то мере оскорбленным, хотя на положении кандидатов были в свое время К. А. Савицкий и П. А. Брюллов. Несмотря на это, Верещагин не порвал дружеских связей с Товариществом. На следующую, 4-ю выставку он представил в качестве экспонента восемь работ („Цыган в Ташкенте", „Евнух", „Киргиз", „Башкир" и др.). Но вторично поднимать вопрос о вступлении в Товарищество Верещагин не стал. В дальнейшем он выступал самостоятельно и шел в своем творческом развитии как бы параллельно деятельности объединения.

Подлинное отношение передвижников к Верещагину отчетливо обнаружилось в течение того же 1872 года. Так, весной этого года Крамской горячо поддержал Третьякова в его стремлении приобрести туркестанскую коллекцию Верещагина как единую серию. „Это колоссальное явление"[3], — писал он о коллекции; и позже: „Я считаю себя счастливым, что обстоятельства поставили меня несколько прикосновенным к этой истории"[4].

Позже, уже осенью того же года, когда академик Н. Л. Тютрюмов поднял клеветническую кампанию против Верещагина, передвижники выступили с гневным протестом в печати. В газете „Голос" (за 5 октября 1874 года) было опубликовано письмо, защищающее честь и доброе имя Верещагина[5]. Его автором был Мясоедов. Подписали письмо Крамской, Ге, Шишкин, Гун, М. К. и М. П. Клодты. Но если Товарищество не исполь-

[1] Об этом свидетельствует выступление Верещагина в качестве экспонента на 3-й выставке Товарищества (этюд „Ташкентец"), а также дружба его с Шишкиным и Гуном.

[2] Цит. по кн.: *Лебедев А. К.* Верещагин. М., 1958, с. 134.

[3] Переписка И. Н. Крамского. Т. 1. М., 1953, с. 83. Письмо от 12 марта 1874 г.

[4] Там же, с. 23.

[5] В своей статье „Несколько слов касательно отречения г. Верещагина от звания профессора живописи" („Рус. мир", 1874, 27 сент.) Тютрюмов утверждал, что на Верещагина работала целая компания художников, труд которых он, таким образом, эксплуатировал. Он обвинял Верещагина и в том, что тот прибегал к разным ухищрениям для освещения своих картин. Появление этого отвратительного пасквиля 27 сентября не случайно — это был отклик наиболее реакционной части Академии на отказ Верещагина от присуждения ему Академией звания профессора (отказ опубликовал Стасов в газете „Голос" 11 сентября 1874 г.). Событие развивалось стремительно. В своей статье („Санкт-Петербургские ведомости", 1874, 30 сент.) Стасов потребовал от Тютрюмова доказательств, а в „Голосе" появилось письмо, написанное Мясоедовым с присущей ему прямотой. Были и другие выступления в защиту Верещагина, вплоть до свидетельства Мюнхенского художественного Товарищества о том, что все свои картины Верещагин писал единолично (более подробно см.: *Лебедев А. К.* Верещагин).

зовало все возможности для того, чтобы организационно закрепить союз с Верещагиным, то и сам художник, отойдя от объединения, по справедливому замечанию А. К. Лебедева, также допустил ошибку. В силу этого на выставках Товарищества не нашли своего последовательного отражения успехи демократической реалистической живописи в области батального жанра, наиболее ярко проявившиеся в творчестве Верещагина, а сам художник оказался лишь косвенно причастным к той атмосфере творческого горения, которая была характерна для передвижнической среды.

Особенно большое значение передвижники придавали воспитанию и привлечению в свои ряды молодежи. В очень большой степени это заслуга Крамского, который понимал значение воспитания достойной смены. Во имя продолжения в потомстве дела своей жизни Крамской был готов бороться за каждого молодого художника в отдельности. Характерно то бережное, заботливое отношение Крамского, которое он проявлял к безвременно скончавшемуся высокоодаренному пейзажисту Ф. А. Васильеву. Он проявляет заботу и о судьбе молодого украинского художника П. Мартыновича, также рано умершего. (В Киевском музее русского искусства находится портрет Мартыновича, написанный Крамским, сохранились и письма Крамского к матери художника.) Подлинным учителем был Крамской для Ярошенко. Навсегда он остался учителем и в представлении Репина.

Привлечь в Товарищество молодежь — казалось, чего бы проще? Лучшая ее часть была увлечена демократическими идеями и смотрела на передвижников если не как на отцов — разница в возрасте часто была не так уж велика, — то как на старших братьев, побывавших в боях. Но именно потому, что старшие братья действительно уже „понюхали пороху", они заботились не только о том, чтобы привлечь в свою среду молодежь, но и сберечь, удержать ее. Конечно, такие люди, как, например, Ярошенко, — военный инженер, человек вполне сложившийся, пришли в Товарищество, хорошо отдавая себе отчет в том, что путь их не будет усыпан розами. Художник понимал, что „неблагонамеренность" его картин сулит ему не только служебные, но и политические осложнения. Вл. Маковский и Максимов уже завершили в это время свое образование. Но с молодежью академической дело было сложнее. Открытая связь с передвижниками грозила ей порой серьезными неприятностями, так как отношения Товарищества с Академией развивались неровно и противоречиво. Было нечто парадоксальное в том, что Академия предоставила свое помещение для первых выставок Товарищества. Если задать вопрос, почему Академия пошла на этот акт сближения с художниками демократического, реалистического лагеря, ответ, по-видимому, может быть один: кризис академического искусства становился все более ощутимым, лучшие силы уходили из-под ее влияния, и, чтобы сохранить эти силы, Академия присуждала звания академиков и профессоров бывшим „бунтарям", привлекала их к внутриакадемическим мероприятиям. С другой стороны, и передвижники не хотели порывать связи с Академией, обострение отношений с которой могло повлечь очень серьезные последствия, вплоть до запрещения Товарищества. Решительно отвергая идейные основы педагогической системы Академии, передвижники тем не менее прекрасно понимали всю важность для молодежи получения профессионального образования, тем более что Академия была неоднородна по своему преподавательскому составу. С 1872 года в Академии преподавал П. Чистяков, которому многим обязано в своем развитии молодое поколение передвижников 70-х годов (включая Репина и Сурикова). Руководители Товарищества понимали то немалое значение для творческого становления молодежи, обычно остро нуждающейся, которое имели годы пенсионерства. Освобождая от материальных забот, они давали возможность пенсионерам посвятить себя искусству и общему эстетическому развитию. Разрешения в ряде случаев путешествовать не только за границей, но и по России способствовали широкому знакомству пенсионеров с народной жизнью.

Однако некоторые из будущих передвижников по собственной инициативе уклонялись от участия в конкурсе. Например, Максимов рвался работать в деревне, в той среде, с которой был особенно тесно связан. Но ни Крамской, ни другие руководители Товарищества не требовали этого от своих молодых последователей, — наоборот, они поддерживали с пенсионерами самые близкие отношения (например, с Репиным). Когда связь с Товариществом могла повредить академическим занятиям или первым самостоятельным шагам художника, передвижники не торопили своих будущих соратников, а порой и сдерживали их порывы. Так произошло в 1875 году, когда Академия запретила своим пенсионерам выступать на выставках Товарищества. Между тем именно стремление сохранить за Товариществом академическую молодежь и руководило передвижниками, когда они искали дипломатических выходов при возникновении тех или иных осложнений с Академией. О настроениях молодых художников в связи с этим говорит одно из писем В. Максимова А. Киселеву: „Академия чувствует, что прошло время ее самостоятельной деятельности, на ее глазах вырастает общество за обществом, молодые силы идут с большей охотой в эти общества, нежели к ней, президент требует объяснения причин застоя — как отвечать и что делать? где взять людей, работающих, чем заменить? Задолго до конца нашей передвижной пущен был слух, что желающие получить звания обязаны представить свои картины в Академию, а ни на каких других выставках званий давать не станут ... Чтобы получить чины, пришлось бы оставить московскую (т. е. передвижную) выставку, князь (т. е. президент. — *Ф. Р.*) на это рассчитывал, как теперь сделалось известно, и еще более удивился нежеланию иметь соответствующие звания, обозвал нас *корыстолюбцами*, а нам и любо"[6] (курсив мой. — *Ф. Р.*).

Кое-кто проявил послушание. „Некорыстолюбивые чинолюбцы, — продолжает Максимов, — намеревающиеся дойти до степеней известных, суть следующие: Литовченко ... Семирадский (одно имя неразборчиво. — *Ф. Р.*). Поленов, тоже пенсионер, — продолжает Макси-

[6] Отд. рукописей ГБЛ, фонд А. Киселева, № 127, шифр 6057, т. 1, л. 2. Письмо от 23 мая 1875 г.

мов, — не желавший попасть в это стадо, прислал картину на передвижную выставку, откуда ее великий князь приказал взять для своей выставки ...“.

Характерен в этой связи эпизод с Репиным. История этого эпизода такова. Стасов сообщил Мясоедову о желании Репина выступить на передвижной выставке (пока в качестве экспонента). Общее собрание Товарищества приветствовало это желание. Все же Крамской счел своим долгом предостеречь Репина: „ ... есть одно обстоятельство, которое Репину знать не мешает прежде, чем он выступит у нас ... — писал он Стасову, — недавно было желание Совета (Академии. — *Ф.Р.*) сделать постановление, чтобы профессора и адъюнкты штатные и нештатные, а также и пенсионеры не имели бы права нигде выставлять, кроме академических выставок“[7].

Предостережение не испугало Репина. Он написал Крамскому следующее: „Опасения, по-моему, лишние. Бумаги предупреждающей я не получал (действительно, она еще не была послана Репину. — *Ф.Р.*), да если бы и получил, то нашел бы хороший ответ на нее, если же Академия лишит меня стипендии, то я не буду жалеть, напротив, это развяжет мне руки и поставит на самостоятельную дорогу ...“[3].

Экспоненты не обязаны были писать картины специально для выставки или отказываться от участия одновременно на других выставках. Репин показал на 3-й Передвижной четыре работы — „Монаха“ (1874, Русский музей) и портреты Стасова, О. Поклонской и Е. Неклюдовой. Здесь и увидел их конференц-секретарь академии П. Ф. Исеев. И тогда между ним и Мясоедовым произошел примечательный диалог, который Крамской воспроизводит в своем письме Репину: „*Исеев*, увидя Ваши вещи, начинает выказывать величайшее изумление: Как это сюда попало? — *Мясоедов:* Стасов поставил. — *Исеев:* Как Стасов? Я полагаю, что нужно иметь согласие художника? — *Мясоедов:* Не знаю, это до нас не касается. — *Исеев:* Как не касается? Вы можете ему повредить. — *Мясоедов:* Чем же, П[етр] Ф[едорович]? Мы говорили Стасову, что есть бумага ... — *Исеев:* Никакой нет бумаги! ⟨...⟩ А я хотел сказать, что Репин пенсионер, его работы должна видеть Академия, прежде чем разрешить, сто́ят ли они того, чтобы ставить на выставку. — *Мясоедов:* О! Товарищество руководствуется в данном случае своими правилами, и нам нет надобности спрашивать других, что сто́ит нам принять и чего не сто́ит. — *Исеев:* Да я не к вам говорю, а говорю, что если работы пенсионера не удовлетворяют ожиданиям Академии, то его можно вызвать обратно из-за границы. — *Мясоедов:* Что же Вы грозите, П[етр] Ф[едорович]? ... чего Вы этим достигнете, — того, что Вам совсем и присылать пенсионеры не будут. — *Исеев:* Впрочем, это до Репина не относится, так как еще ему инструкции от Академии послано не было“[9].

Излагая не без юмора эту учтивую беседу, где Мясоедов рубил сплеча, а конференц-секретарь внутренне кипел, но сдерживался, Крамской заключает: „Вы знаете, Мясоедов не совсем осторожен, ста́ло быть, говорил он именно так, как я привел выше“. Репин был надеждой русского искусства, терять его Академия не хотела. Отсюда та своеобразная смесь кипения и неожиданной кротости у Исеева в этой беседе. Но с другими учениками считались меньше. Так руководство Академии недвусмысленно высказало свою немилость Савицкому — его не допустили к конкурсу, даже не очень скрывая, что это воздаяние за его дружбу с передвижниками.

Переписка Крамского с молодыми художниками, еще связанными с Академией пенсионерством, доказывает, как бережно охранял он Репина, Поленова и других от осложнений, могущих возникнуть, если близость их к деятелям Товарищества станет явной. Но проходит несколько лет, и именно Крамскому Репин сообщает: „Теперь академическая опека надо мною прекратилась, я считаю себя свободным от ее нравственного давления и потому, согласно давнишнему моему желанию, *повергаю себя баллотировке в члены вашего Общества передвижных выставок.* Общества, с которым я давно уже нахожусь в глубокой нравственной связи, и только чисто внешние обстоятельства мешали мне участвовать в нем с самого его основания“[10]. Крамской, стремясь шуткой прикрыть подлинную взволнованность, патетически восклицает: „Знаете ли Вы, о, знаете ли вы?“ (как говорят поэты), какое хорошее слово Вы написали: *„Я ваш!“*[11]. Учитывая опыт предыдущих лет, опираясь и на то, что Репин уже был экспонентом Товарищества на 3-й выставке, его сразу избрали членом Товарищества. Это произошло на общем собрании 14 марта 1878 года. Вскоре вошел в Товарищество и Поленов. Так в течение 70-х годов создалось надежное ядро Товарищества, во многом определившее жизнеспособность объединения, плодотворность его деятельности в последующие годы.



Об успехах Товарищества в осуществлении своей просветительской миссии свидетельствует неуклонное расширение выставочной деятельности, особенно развернувшейся после первых двух выставок. Из года в год растет и география передвижения. Так, 2-я выставка кроме Киева и Харькова побывала в Орле, в городах Прибалтики — Риге и Вильно, на юге — в Одессе и Кишиневе. Интересны данные о посещаемости выставок, опубликованные в статьях и материалах Товарищества[12]. Так, число посетителей 1-й выставки в Петербурге — 11 555, в Москве — 10 440, в Киеве — 2 831, в Харькове — 4 717 человек. 1-ю выставку в Киеве и Харькове бесплатно посетили 1 024 человека, 2-я выставка, как уже говорилось, расширила круг городов. В Риге посещаемость была даже выше, чем в Киеве, — 3 730 человек, в Вильно — 1 824, в Кишиневе — 1 083. Наибольший приток посетителей дала Одесса — 6 474 человека.

[7] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 226-227. Письмо Стасову от 5 января 1874 г.

[8] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 287-288. Письмо И. Е. Репина И. Н. Крамскому от 30 янв. 1874 г.

[9] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 290. Письмо И. Е. Репину от 30 янв. 1874 г.

[10] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 362. Письмо от 13 февр. 1878 г.

[11] Там же (письма от 17 февр. и от 8 марта 1878 г., с. 366).

[12] Отчеты о выставках и положения к ним. Вводная статья Г. Мясоедова к альбому „25 лет Товарищества передвижных выставок“.

При этом почти всюду от 1/4 до 1/3 посетителей — учащаяся молодежь. Эти цифры — красноречивое свидетельство того живого интереса, который вызывали передвижные выставки у широкого зрителя, и не только в столичных городах, но и на периферии. Товарищество стремилось к возможному дальнейшему расширению своей выставочной деятельности. „Мы должны, — говорил Н. Ярошенко, — не ограничивать круга нашего путешествия, а, напротив, стремиться постоянно к его расширению, захватывая по возможности большее число новых городов. Если путешествие дает в результате ноль, то результат этот следует считать хорошим"[13].

Вспомним необходимость давать на выставки специально написанные для них произведения, вспомним технические трудности, встречающиеся каждый раз при переброске картин (плохой транспорт, недостаток подходящих помещений и др.), — вспомним и оценим по заслугам этот воистину огромный бескорыстный труд[14].

Не только 1-я выставка, но и все последующие породили обширную прессу. Преобладающими были обзорные статьи, публикуемые в крупнейших газетах и журналах, таких, как „Отечественные записки", „Санкт-Петербургские ведомости", и других. Горячо, убежденно, с присущим ему воинствующим темпераментом продолжал писать о выставках Стасов. Со своими впечатлениями о картинах передвижников выступали в печати Достоевский и Салтыков-Щедрин. После Салтыкова-Щедрина, так горячо откликнувшегося на первое выступление передвижников, обзор второй выставки дал в „Отечественных записках" П. Ковалевский, в „Санкт-Петербургских ведомостях" — А. Суворин, в те годы еще прогрессивно настроенный. Ряд статей принадлежал Андриану Прахову, человеку широко образованному (он читал курс истории искусства в университете и был редактором журнала „Пчела"), известному в те годы критику Н. Александрову и другим. Немало публиковалось и беглых заметок, а также фельетонов, порой шутливых, а порой и злобных. Выставкам посвящались и отдельные издания, например „Полный обзор третьей художественной выставки Товарищества передвижных выставок России" Г. Урусова (М., 1876). Издавалась также специальная разъяснительная литература, приближающаяся по типу к современным экскурсионным беседам.

Живой отклик в печати получали передвижные художественные выставки на местах. В статье „Русская передвижная выставка в Риге" („Риж. вестн.", 1873, 31 марта) говорится: „В прошлом году некоторые московские и петербургские художники образовали Товарищество для устройства в провинциальных городах России передвижных художественных выставок с прямой целью ознакомить жителей наших губерний с произведениями русского искусства, доселе бывшими замкнутыми в одном Петербурге, в стенах Академии художеств или же находящимися в галереях и музеях частных лиц. Цель превосходная"[15].

Прибытие выставок на места превращалось в настоящие события художественной жизни, горячо обсуждавшиеся в местной печати. В своей книге „Воспоминания старого учителя" выдающийся художник и педагог, друг Репина Н. И. Мурашко прямо говорит: „Приезд выставки, это было для нас праздником, я требовал от учеников не смотреть, а прямо изучать мастеров выставки"[16].

Не только центральные, но и местные газеты редко ограничивались публикацией кратких отчетов о выставках. Статьи, посвященные той или иной выставке, особенно в украинской прессе, занимали обычно несколько подвалов в двух-трех, а иногда и в пяти-шести номерах. Неоднократно возникали дискуссии между различными органами печати в одном и том же или разных крупных губернских городах. Особенно активно обсуждение протекало на Украине. Многие из этих дискуссий выдвигали важные вопросы, способствовавшие росту реалистических тенденций в произведениях местных художников.

Не случайно Мясоедов в своем отчете к 15-летию деятельности Товарищества отмечает положительное значение для нее провинциальной печати. В качестве примера можно привести несколько отзывов, относящихся преимущественно к первому десятилетию деятельности Товарищества, и при этом отзывов, сочувственно ее оценивших[17]. Наибольшее внимание обычно привлекали картины, отражающие современную жизнь. От них ждали ответа на волнующие творческие и жизненные вопросы, подходили к ним с теми же требованиями, как и к современной литературе. В газете „Виленский вестник"[18] читаем: „Открывшаяся у нас на днях выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок, богатая если не числом выставленных экземпляров (всего картин, если не ошибаемся, 32), то их качеством и тем еще, что тут собраны представители всех почти важнейших родов русской живописи, для нас, жителей западной окраины, представляет *не один лишь художественный, но и высокий бытовой интерес*" (подчеркнуто мною. — *Ф. Р.*). Эти заключительные слова

[13] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова. Письмо Ярошенко от 23 июня 1879 г.

[14] Первую выставку, как уже говорилось, сопровождали непосредственно Мясоедов и Перов, а в дальнейшем было принято решение о том, чтобы члены Товарищества поочередно брали на себя эту более чем нелегкую обязанность. Когда накопленный опыт показал, насколько эти переезды отрывают художника от творческой работы, от педагогических занятий и т. д., был приглашен специальный уполномоченный. Первым уполномоченным был А. Д. Чиркин (Отд. рукописей ГТГ, фонд ТПХВ, 69/10, л. 19, 20 л. об., протокол от 27 мая 1878 г., п. 4). Примерно к этому же времени передвижники решили пригласить и канцеляриста для текущей переписки — по мере расширения деятельности Товарищества это становилось абсолютно необходимым.

Из переписки, которую вело Товарищество со специальными уполномоченными по выставкам, можно отчетливо представить, как много забот возникало в каждом городе.

[15] Сопоставляя эту статью с отзывом центральной печати, нетрудно заметить, что ее автор был знаком со статьями Стасова и Салтыкова-Щедрина, посвященными первой Передвижной выставке.

[16] *Мурашко Н. И.* Киевская рисовальная школа. 1875-1901. Воспоминания Старого Учителя. № 1. Киев, 1907, с. 38.

[17] Далеко не всегда передовая художественная критика находила возможность печататься в органах прогрессивной печати. Нередко статьи с оценкой выставок демократической общественности публиковались в газетах либеральных и даже официозных. Имена авторов этих статей часто скрыты инициалами, и сейчас еще не расшифрованными. Нередко на страницах газет делятся своими мыслями о выставках художники-педагоги, иногда-деятели науки, литературы.

[18] „Виленск. вестн.", 1873, 3 мая.

заслуживают особого внимания. Они отражают характерное для того времени отношение прогрессивной демократической общественности на местах к выставкам Товарищества, сумевшей почувствовать и оценить не только их художественное, но и большое общественное значение. Характерен и интерес автора статьи к развитию бытового жанра: „ ... ввиду того жизненного или, как обыкновенно выражаются, реалистического направления, которым отличаются произведения русской литературы, всем нам, конечно, более или менее знакомые, может ли нас не интересовать также и вопрос о том, *как понимает и в каких формах изображает свой народ и его современные потребности русская живопись?*" Это внимание к бытовой живописи, стремление связать ее с задачами изображения народа и его жизненных судеб было свойственно целому ряду авторов статей, посвященных выставкам передвижников. Под таким углом зрения рассматривается, например, в этих статьях представленная на 2-й Передвижной выставке картина „Земство обедает" Мясоедова. Обстоятельно анализируя картину, рецензенты прямо пишут о воплощенном в ней жизненно важном социальном конфликте[19]. Сочувственные отзывы вызвали и картины В. Максимова „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу", „Семейный раздел", а также полотна других художников, посвященные крестьянскому вопросу — наиболее актуальному, животрепещущему вопросу российской действительности той поры. Пристальное внимание критики привлекали и произведения, в той или иной форме говорящие о революционном движении, об участии в нем демократической интеллигенции. Показательно, что и картина Крамского „Христос в пустыне" рассматривалась в местной печати как произведение, которое в иносказательной форме ставит вопрос о роли и судьбах интеллигенции в революционном движении[20]. Особенно сильное воздействие оказывали на зрителей полотна, изображающие революционеров в конкретных условиях борьбы с царизмом („Заключенный" Ярошенко и др.). Живой отклик встретила картина Репина „Не ждали". В специально посвященной ей статье в „Одесском вестнике" отмечается жизненная правдивость самого сюжета картины, правдивость характеристики действующих лиц. „Если Вы претендуете на роль критика, — полемизируя с реакционной прессой, пишет автор статьи, — Вы обязаны, по крайней мере, знать настолько жизнь, чтобы явления, изображенные Репиным, не считать чем-то тенденциозно-измышленным"[21].

А верно ли отражены жизненно важные явления? Типичны и правдивы ли характеристики персонажей? Именно под этим углом зрения рассматривались прогрессивной критикой произведения передвижных выставок. В местной прессе живо обсуждался вопрос о выборе сюжетной ситуации, психологической характеристике героев и ряд других творческих проблем. В произведениях Крамского и Репина справедливо усматривается высокое мастерство в передаче психологического состояния не в статике, а в его развитии, умение показать „трудно поддающийся изображению переходный момент", умение раскрыть в одном моменте „элементы прошедшего и элементы будущего", способствующие более глубокому проникновению зрителя в замысел художника. Требования психологизма и жизненной правды предъявляются равно как к произведениям бытовой, так и исторической живописи. Н. И. Мурашко писал: „ ... если для жанровой картины нужно обстоятельное знание жизни народной ... если без наблюдения **надуманная** (подчеркнуто. — *Н. М.*) в кабинете картина никого не тронет ... то тем труднее для художника, взявшего сюжет исторический, изобразить его так, чтобы он был правдив и полон жизни. Нужно знать и глубоко понимать историю, чтобы схватывать из нее такие моменты, которые были бы полны значения и исторической типичности"[22]. С этих позиций была оценена картина Ге „Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе"[23], а также „Царевна Софья" Репина[24]. Отмечалось присущее авторам этих полотен умение раскрывать сложные душевные состояния героев.

Серьезный круг творческих вопросов поднимается в местной печати и в связи с представленными на выставках произведениями пейзажной живописи. Главным достоинством этих произведений утверждается их реалистический характер, поэтическое изображение родной природы, преодоление черт отвлеченной романтики, свойственных академическому пейзажу, социальный характер пейзажных образов и т. д. О демократической социальной направленности русского реалистического пейзажа говорит тот же Н. И. Мурашко и в общей форме и применительно к отдельным произведениям[25]. В одной из своих статей Мурашко дает общую оценку деятельности Товарищества. Отмечая неослабевающую энергию организации, он говорит: „Добросовестное изучение нашей природы и нашей действительности, следовательно *отсутствие идеализации* (выделено автором. — *Ф. Р.*) в изображении нашей жизни — вот что, главным образом, отмечает творческую деятельность наших художников ..." „Наше русское искусство ... — заканчивает Мурашко, — *будит общество* и яркими правдивыми образами побуждает его вдуматься в окружающее ... Глубокой реальностью отличаются у нас все роды живописи: и жанровый, и пейзажи, и портреты"[26]. Несколько позже Мурашко снова возвращается к вопросу о глубокой содержательности русского искусства, противопоставляя высокое общественное служение русских художников-демократов безыдейному, салонному буржуазному искусству Запада[27].

Не следует, конечно, думать, что вся художественная критика на местах положительно оценила деятельность Товарищества, тем более отдельные произведения художников. Даже передовые деятели не всегда находили в себе силы противостоять консервативным религиоз-

[19] „Риж. вестн.", 1873, 2 апр.

[20] См.: *Шкляревский А. С.* По поводу картины г. Крамского „Спаситель в пустыне". — „Киевлянин", 1873, 11 дек.

[21] *Миргородский.* Картина И. Е. Репина „Не ждали". — „Одес. вестн.", 1884, 26 сент.

[22] *Мурашко Н. И.* Художественная выставка. — „Заря", 1881, 19 ноября.

[23] См.: „Киевлянин", 1872, 7 окт.; „Заря", 1881, 19 ноября.

[24] См. там же, 1879, 20 окт.

[25] См.: „Харьковск. ведомости", 1874, 17 дек.

[26] „Заря", 1881, 11 ноября.

[27] См. там же, 12 ноября.

ным, общественным и другим предрассудкам. Так, например, тот же Н. И. Мурашко не поднялся до правильного понимания эпопеи Репина „Крестный ход в Курской губернии". В возникшей в связи с этим переписке Репин горячо отстаивает право и долг художника говорить обществу жестокую правду и называет себя человеком 60-х годов.

Нет, однако, сомнения в том, что уже первые передвижные выставки, широко пропагандировавшие произведения реалистической живописи, наталкивая зрителя и местную критику на решение важных идейно-творческих вопросов, во многом способствовали развитию национального демократического искусства народов России.



Передвижники завязали в эти годы прочные связи — личные, дружеские, общественные — со многими выдающимися деятелями науки и искусства.

На „субботах" Ярошенко бывают литераторы, объединившиеся вокруг „Отечественных записок" (Глеб Успенский, А. Н. Плещеев, М. Е. Салтыков-Щедрин и другие.) Замечательная трагическая актриса П. А. Стрепетова в годы расцвета ее таланта — друг семьи Ярошенко. С Крамским, Репиным, Ярошенко сблизился В. М. Гаршин. Близость с передвижниками оказала огромное влияние на все творчество этого писателя и, как известно, натолкнула его на выбор сюжетов и трактовку героев в нескольких повестях („Художники", „Надежда Николаевна"). Д. И. Менделеев часто и охотно общался с передвижниками. На его „средах" постоянно можно было встретить Куинджи, Шишкина, Ярошенко и других художников. В своих воспоминаниях жена Менделеева, начинающая в то время художница, подробно рассказывает об этих встречах[28]. Многие передвижники встречались и переписывались с Л. Н. Толстым (Крамской, Ярошенко, Ге, Репин и другие).

Примечательно, что русская демократическая культура, на каждом этапе своего развития выдвигая блестящую плеяду художников, выдвинула и достойную их критику. Лучшие страницы в историю русской критики вписали люди яркого, неуемного боевого темперамента, люди, которые были не только мыслителями, но пылкими, мужественными борцами, как „неистовый Виссарион" Белинский, как Чернышевский и Добролюбов. Вслед за ними явился В. В. Стасов. Свой боевой пыл и неиссякаемую молодость могучей натуры он пронес сквозь десятилетия своей жизни. Это был человек широких и разносторонних знаний, любивший и знавший музыку, много труда отдавший и живописи.

Стасов родился в 1824 году и, следовательно, был более чем на десять лет старше Крамского, Ге, Мясоедова, Максимова и ряда других художников, вошедших впоследствии в первый состав Товарищества. Он вырос в очень культурной и прогрессивной семье. Один из его братьев привлекался в 1849 году по делу петрашевцев*, а другой был смелым и блестящим защитником в ряде политических процессов**.

Обучаясь в Училище правоведения, Стасов жил необычайно широкими духовными интересами. Любовь к музыке сблизила его с товарищем по училищу А. Н. Серовым, впоследствии известным композитором и отцом выдающегося художника В. А. Серова. В процессе формирования своего мировоззрения Стасов последовательно прошел через увлечение сначала французскими просветителями (в частности, Дидро, у которого он, по его словам, воспринял интерес к анализу идейного содержания произведения); затем — искусством романтизма. Отсюда — преклонение перед К. Брюлловым, которого значительно позже, в начале 60-х годов, он развенчал в глазах художественной молодежи[29].

Интересы Стасова отнюдь не замыкались рамками искусства. Он следил за русской и западной общественной мыслью. Был знаком с современной философией, в частности с работами левого крыла гегельянцев — не только Бруно Бауэра, но и Фейербаха. Несомненное влияние — на определенном этапе развития — оказывает на него Шеллинг. В его мировоззрении конца 40-х и значительной части 50-х годов ощущается сильное влияние идеалистической эстетики. (Это сказалось в понимании им творческого процесса как акта непосредственного вдохновения и порыва.) Перелом, определивший всю дальнейшую деятельность Стасова, приходится на те же годы, когда формируются взгляды Крамского и его сотоварищей, то есть на конец 50-х и начало 60-х годов. Он по-новому понимает Белинского, заявляет о себе как убежденный последователь Чернышевского и Добролюбова.

„Ни Курбе, ни вся остальная Европа тогда не могла, конечно, и подозревать, что у нас, помимо всех Прудонов и Курбе, был свой критик и философ искусства, могучий, смелый, самостоятельный и оригинальный не меньше их всех и пошедший, невзирая на иные заблуждения свои, еще дальше и последовательней их. Это — тот неизвестный автор, который еще в 1855 году выпустил в свет юношескую, во многом заблуждающуюся, но полную силы и мысли энергической независимости книгу „Эстетические отношения искусства к действительности"[30].

Начиная с 60-х годов выступления Стасова целиком посвящены борьбе за русское реалистическое искусство, за тесную связь искусства с современностью. Стасов предвосхищает (в своих статьях 1862 года) назревающий конфликт в Академии и творческие лозунги четырнадцати „бунтарей" и приветствует создание Артели.

Обладая разносторонней эрудицией, он постоянно и очень пристально наблюдал за художественной жизнью Запада. Это помогало ему рассматривать русскую национальную реалистическую школу в связи с очень широким кругом явлений, помогало должным образом ценить ее достижения, видеть ее подлинное место в современном европейском искусстве.

Стасов следует тем гражданственным и патриотическим традициям русской критики, которые заставили

[28] См.: *Менделеева А. И.* Менделеев в жизни. Вступит. статья и примеч. М. Цявловского. М., 1928.

[29] Надо, впрочем, отметить, что Стасов всегда высоко ценил Брюллова как портретиста.

[30] *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства. — Избр. соч., т. 2, с. 416.

некогда И. И. Панаева и Н. А. Некрасова, понявших все значение рукописи романа „Бедные люди", разыскать безвестного дотоле Достоевского. Он искренне радуется каждому новому дарованию и каждому успеху новой школы. Его могучий голос гремит не только в печати, но и непосредственно в студенческих квартирах, в мастерских начинающих художников.

Уже для плеяды мастеров, принадлежащих к поколению Репина (то есть родившихся в 40-х годах), Стасов, как и Крамской, — наставник. Влияние его на Репина можно проследить по переписке 70-х, отчасти 80-х годов[31]. Множество раз помогал он передвижникам и тем, что подбирал достоверный иллюстративный материал для их исторических композиций, подсказывал нужную литературу и т. д.

Личные отношения Стасова с отдельными передвижниками складываются по-разному, но за утверждение искусства высокой идейности он ратует неуклонно. Он остается верен демократическим идеям до конца своей долгой жизни. Он порывает с „Русским вестником" Каткова в 1862 году, уходит из „Нового времени", когда оно становится реакционным, расходится с „Санкт-Петербургскими ведомостями" в 90-х годах, с „Вестником Европы" и с „Северным вестником". Он не приемлет религиозных исканий Толстого и с доступной очень немногим прямотой восклицает: „Почти постоянно Вы опираетесь на мысли о Христе, о боге. На что это? На что нам и тот и другой, когда так легко и разумно — вовсе обойтись без них. По крайней мере, я лично сам не чувствую ни малейшей надобности ни в том, ни в другом представлении, для того, чтобы быть хорошим и настоящим человеком"[32]. При всей страстности своей натуры Стасов умел становиться выше личных отношений, когда этого требовали задачи борьбы за идейную чистоту и народность искусства. И это хорошо понимали передвижники. Не случайно Мясоедов — вопреки ссоре, разъединявшей их ряд лет, — обращается именно к Стасову, когда сознает всю опасность наступления буржуазно-эстетских сил на демократическое движение[33].

Это был критик, для которого дело развития русского искусства было родным, кровным делом. Как человек поистине „неистового" жизненного темперамента, Стасов неоднократно ошибался, противоречил самому себе, порой в увлечении спором доходил до крайностей в оценке исторического значения какого-либо явления. Так, например, Стасов не понял подлинной сущности крестьянской реформы, назвав манифест 1861 года при анализе картины Мясоедова „Чтение манифеста 1861 г. на селе" великим. Ошибочной была и его недооценка значения русского искусства XVIII и первой половины XIX века. О чертах противоречивости, свойственных взглядам Стасова, свидетельствует и его отношение к псевдорусскому стилю Ропета, в котором он хотел видеть национальную самобытность русской архитектуры. Несмотря на все ошибки и противоречия, свойственные Стасову, его деятельность была плодотворной для русского искусства.

В его статьях нет и одной равнодушной строки. Эта живая, воодушевленная речь, обращенная в течение десятилетий ко всей читающей России, не только помогала художникам в их борьбе, она помогла широким кругам народа узнать и полюбить родное демократическое искусство, его мастеров.

Трудно переоценить и роль П. М. Третьякова в поддержке Товарищества передвижников и всего отечественного реалистического искусства, в сохранении лучших его произведений. Третьяков добровольно и вполне сознательно взял на себя огромный труд, дело, по существу, государственного масштаба — создание общественной и общедоступной галереи русского искусства.

П. М. Третьяков родился в 1832 году. Он происходил из купеческой семьи и сам в дальнейшем был одним из крупных промышленников. Однако действительным делом всей его жизни являлось создание задуманной им картинной галереи, в чем он видел возможность, как сам говорил, возвратить народу полученное от народа. Путем самообразования Третьяков достиг высокой степени культуры. Еще юношей он начал собирать гравюры, литографии, затем картины иностранных мастеров. Однако со временем его собирательская деятельность приобретает цель в утверждении этим путем существования самостоятельной русской художественной школы, далеко не исчерпывающейся произведениями официального искусства. Третьяков участвует как один из ведущих деятелей в жизни московского Общества любителей художеств, и возможно, что стремление Общества содействовать созданию картин на отечественные темы было связано и с его инициативой.

К моменту создания Товарищества авторитет Третьякова как культурного и целенаправленного собирателя был уже завоеван. Его галерея уже определилась как одно из крупных собраний. Но подлинное историческое значение национального хранилища галерея приобрела позже, когда в ней оказались собранными лучшие произведения русского реалистического искусства[34].

Уже в 70-х годах Стасов писал: „И как чудесно вы поддерживаете Товарищество передвижных выставок!"[35] Быть представленным в Третьяковской галерее — об этом мечтал каждый передвижник. Эти мечты разделял и Стасов. Ходатайствуя о приобретении одной из работ Максимова, он говорит Третьякову: „... считал бы себя счастливым, если бы эта прелестная картина попала в отчественный музей"[36]. К 90-м годам, после тридцати пяти лет собирательства, коллекция Третьякова представляла собой исключительную ценность. Когда Третьяков еще при жизни передал ее городу Москве, она содержала уже 1 369 картин, 454 рисунка, 10 скульптур[37]. Стасов писал: „... Ваша чудесная Галерея есть русская

[31] См.: *Зильберштейн И. С.* Путешествие И. Е. Репина и В. В. Стасова по Западной Европе в 1883 году. — В кн.: Художественное наследство. И. Е. Репин. Т. 1. М.-Л., 1948, с. 429-524.

[32] Лев Толстой и В. В. Стасов. Переписка. 1878-1906 гг., с. 126. Письмо от 9 июня 1894 г.

[33] Об этом свидетельствует письмо Мясоедова от 6 февр. 1898 г. (Ленинград, Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова).

[34] Здание галереи несколько раз расширялось: в 1872 г. пришлось возвести специальный корпус, а в 1879 г. — надстроить второй этаж.

[35] Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова. М.-Л., 1949, с. 17. Письмо Стасова Третьякову от 29 марта 1876 г.

[36] Там же, с. 68. Письмо Стасова Третьякову от 27 июня 1882 г.

[37] Сюда вошла и коллекция брата П. М. Третьякова — С. М. Третьякова.

всенародная государственная, народная, национальная Галерея"[38].

Отношение Третьякова, человека сдержанного и внешне суховатого, к искусству и художникам не похоже ни на отношение сановного мецената, ни на отношение купца-толстосума. В художественных кругах была хорошо известна цель собирательства Третьякова. Приобретение в его галерею произведения было как бы включением его в историю русского искусства.

С большинством передвижников Третьяков был лично знаком. Его корректную фигуру можно было видеть даже в мастерских начинающих живописцев, и часто он приобретал работы еще до выставки.

Очень доверял Третьяков художественному чутью Крамского, Репина, отчасти — Ярошенко. К консультациям Крамского и Ярошенко (в связи с намеченными приобретениями) он неоднократно обращался. Но он полагался и на свое личное восприятие, на свой вкус. Этот вдумчивый, глубоко заинтересованный и чуткий собиратель действительно обладал превосходным художественным вкусом. Об этом знали передвижники. Известный своей прямотой Мясоедов писал: „Я привык ценить Ваше мнение (без всякого отношения к приобретению, в этом прошу Вас мне поверить)"[39].

Правда, передвижники не всегда соглашались с советами и указаниями Третьякова (дальше будет приведен, например, спор Репина с Третьяковым в связи с его „Крестным ходом"). Но даже в спорах с ним передвижники всегда видели в Третьякове не банального собирателя-благотворителя, а своего сподвижника, соучастника в борьбе за реалистическое искусство.

„Вы не принадлежите к числу тех собирателей произведений искусства, — писал Ярошенко, — для которых мотивами и побуждениями к приобретению картин служат прихоть, каприз, а чаще необходимость занять пустое место на стене в голубой или розовой гостиной, в биллиардной или столовой ... Вы не признаете за собой нравственного права исключительно пользоваться ими (произведениями искусства. — *Ф. Р.*). Вы сочли справедливым коллекцию Вашу сделать общедоступной. Нет сомнения, что помимо любви к искусству и сознание пользы, которую оно приносит обществу, побуждает Вас постоянно пополнять галерею, чтобы она была по возможности полной и всесторонней выразительницей Русского искусства и чтобы каждый посетитель вынес из нее всю ту сумму ... пользы и влияния, какое оно дать может"[40].

Максимов 26 октября 1892 года писал: „Нам, русским, можно гордиться, что еще ни в одной земле не было такого беспримерного по бескорыстной любви к просвещению человека, как Вы, наш художественный сподвижник. Отныне ... сохранится навсегда в целости этот исторический памятник творчества многих поколений русских художников ... Как член Товарищества передвижных выставок с радостью присоединяю свою подпись к письму Петербургских членов, которое послано Вам"[41].

Смерть Третьякова была большим горем для всей „старой гвардии" передвижников. Так, в одном из писем Савицкого читаем: „Страшно поразила меня смерть Павла Михайловича — это ужасно! Бедное русское искусство — незаменимая утрата"[42].

В телеграмме, которую прислал В. Васнецов на вечер, где отмечалось десятилетие со дня смерти Третьякова, читаем следующие строки: „П. М. Третьяков совершил великое просветительное для родины дело, собрав воедино произведения русского искусства, с неустанными трудами и энергией, любовью и знанием дела. Он всегда так сочувственно и сердечно относился к труженикам искусства"[43]. Без систематической моральной и экономической связи передвижников с Третьяковым дело Товарищества развивалось бы медленнее и с значительно большими трудностями.



Открытие передвижных выставок на местах способствовало возникновению и умножению разнородных связей с художниками, деятелями и любителями искусств, педагогами и художественными школами в провинциальных городах Центральной России, на Украине, в Прибалтике и других областях страны. Связи эти имели глубокие корни. Обучение в Петербургской Академии и в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве вовлекало уже в середине XIX века молодежь разных народов Российской империи в сферу русской художественной жизни. В мастерской К. П. Брюллова учились Т. Г. Шевченко и предтеча грузинских художников-демократов 70–80-х годов Г. И. Майсурадзе (оба были в прошлом крепостными), литовский живописец К. Русецкий и ряд других. Разноплеменная учащаяся молодежь собиралась в кружках, а порой и жила вместе — колониями. Рисовали живую модель, читали вслух, спорили, порой очень азартно. Здесь зачастую ковалась дружба на долгие годы или, напротив, обнажалась несовместимость взглядов, убеждений. Такой дружной колонией жила группа русских и украинских академистов.

Создание Товарищества стимулировало этот процесс сближения. Уже на 1-й выставке Товарищества участвовал латвийский художник К. Ф. Гун, на второй — выходец из Эстонии Е. Э. Дюккер, впоследствии профессор Дюссельдорфской Академии. Однако наиболее тесными и прочными были связи передвижников с художниками Украины. В этом сказалась близость исторических судеб, а также исконная общность развития культур русского и украинского народов.

[38] Переписка П. М. Третьякова и В. В. Стасова, с. 188. Письмо Стасова от 11 авг. 1895 г.

[39] Отд. рукописей ГТГ, фонд П. М. Третьякова, № 1, ед. хр. 2432, л. 1 об. Письма Мясоедова без даты (конец апр. 1878 г.); *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания, с. 79 (примеч. ред.).

[40] Отд. рукописей ГТГ, фонд П. М. Третьякова, № 1, ед. хр. 4387, л. 3, л. 3 об. Письмо Ярошенко от 5 июня 1879 г.

[41] В связи с передачей коллекции Третьякова городу Москве (там же, фонд П. М. Третьякова, № 1, ед. хр. 2321, л. 1. Письмо Максимова от 26 окт. 1892 г.).

[42] Отд. рукописей ГТГ, фонд К. А. Савицкого, № 3, ед. хр. 268, л. 2 об. Письмо К. А. Савицкого Ланговому от 14 дек. 1898 г.

[43] ЦГАЛИ. Телеграмма В. Васнецова хранится в фондах Общества любителей художеств. О вечере памяти Третьякова см. Отчет комитета Общества (М., 1908, с. 9).

Результаты связей передвижников с художниками национальных областей России проявятся позже, в 80-х годах, когда некоторые из них станут членами Товарищества или выступят на его выставках в качестве экспонентов.



Да, 1870-е годы стали важным этапом в становлении и расширении деятельности Товарищества. Однако, несмотря на широкую общественную поддержку, развитие этой деятельности происходило отнюдь не в идиллической обстановке. Начиная с первой же выставки стало ясно, как трудно будет утверждать новое содружество в условиях все более обостряющихся общественных противоречий. Это требовало от руководителей Товарищества большого напряжения сил, маневренности и в то же время принципиальности. Все эти трудности в первую очередь ложились на правление. Напомню, что в первый состав правления вошли Ге, Мясоедов, Крамской, М. К. Клодт, Перов и как кандидат — Прянишников. Впоследствии, когда правление разбилось на два отделения, Петербургское и Московское, в первое были избраны Мясоедов, Ге, Крамской, в качестве кандидата — М. К. Клодт, во второе — Перов, Саврасов, Прянишников, кандидатом — Каменев[44].

Постепенно, как уже говорилось, организация пополнялась новыми силами. Поэтому начиная с 1874 года в правление неоднократно входят и другие художники. Но все же в период 1870–1878 годов руководство принадлежало именно той группе, которая зачинала дело Товарищества, и прежде всего Крамскому, Мясоедову, Перову, Ге, причем наиболее значительная роль принадлежала Крамскому.

Борьба, которую пришлось вести Товариществу, была разнообразна и по формам и по существу. Это была борьба за идейную целеустремленность только что объединившейся группы: за подлинное, не только организационное сплочение „товарищей", но и за общность идейно-художественных задач, за утверждение того направления в искусстве, которое передвижники полагали отвечающим народным запросам, за воспитание молодой смены. Это была борьба и за сохранение самостоятельности, достигнутой со столь большими тяготами, за создание материального фундамента на основах, которые не противоречили бы высокому самосознанию художника-демократа.

Все более сложными и напряженными становятся отношения Товарищества с Академией художеств. Те задачи, которые ставило перед собой молодое объединение, с исторической неизбежностью приводили его к каждодневным острым столкновениям с ней. Эти столкновения носили чаще всего полугласный или даже скрытый, негласный характер. Но это не облегчало положения.

В 70–80-е годы, годы широкого наступления реакции во всех сферах политической и общественной жизни, Академия укрепляет свои позиции как официальное бюрократическое учреждение. Наблюдается перерождение старого академизма в салонное искусство, получившее развитие в творчестве ряда молодых художников — воспитанников Академии. Учитывая успехи и общественные симпатии к молодой реалистической школе, новый академизм пытается обновить некоторые из своих традиций (обращается к темам из отечественной истории, стремится подменить внутреннюю правду образов достоверностью обстановки и деталей). В новых исторических условиях Академия вырабатывает и новые, более гибкие, но не менее энергичные, чем прежде, методы борьбы с нарастающим влиянием реалистического демократического искусства. Для консервативных академических кругов успех и огромный общественный резонанс 1-й Передвижной выставки были в значительной мере неожиданностью, и неожиданностью не из приятных. Разрешая открытие выставки в своих стенах, Академия не предполагала, что дает трибуну направлению совершенно отличному от академических установок по своим целям, творческим установкам и задачам. 1-я Передвижная выставка поставила Академию перед фактом рождения неофициального, но пользующегося общественной поддержкой центра художественной жизни.

Вскоре Академия сознает, что Товарищество обескровливает ее. „В недавнее время учредилось общество передвижных выставок, на которые по правилам выставок общества, принимаются только совершенно новые произведения, еще нигде не выставлявшиеся для публики," — читаем мы в одном из посланий великому князю Владимиру, президенту Академии, подписанном ректором Академии и рядом профессоров.

„Это правило, весьма выгодное для общества, наносит, однако, положительный ущерб Академии как в моральном, так в особенности в художественном отношениях, ибо уничтожает тот интерес, который могли бы представлять академические выставки"[45].

Действительно, на этих выставках продолжают преобладать, с соблюдением всех правил академической школы, отвлеченные от жизни „программы" академистов. Старшее поколение профессоров Академии уже ничего не может дать. Сходят со сцены последние классики и романтики. Даже такой крупный мастер академической живописи, как Ф. А. Бруни, весь в прошлом. Среди молодых представителей академического искусства выделяется Г. И. Семирадский, сияющее фальшивым блеском, изобилующее мелодраматическими эффектами искусство которого пользовалось признанием и успехом у буржуазной публики. Творчество этого художника, пожалуй, единственное крупное явление, которое Академия могла противопоставить передвижникам. О нем как о представителе обновляющегося в мещанском духе академизма с горечью пишет Крамской в одном из своих писем Репину. Отметим, что, пренебрегая шумным успехом Семирадского, П. М. Третьяков не приобрел ни одного его произведения для создаваемой галереи русской национальной школы живописи.

[44] Отд. рукописей ГТГ, фонд ТПВХ, протокол № 2 общего собрания Товарищества от 2 января 1872 г., п. 6, л. 3. Напомним, что Устав Товарищества предусматривал наличие двух отделений.

[45] ЦГИА, фонд Акад. художеств, №789, оп. 8, д. 231, л. 12. Послание подписали кроме ректора Ф. А. Бруни, Б. П. Виллевальде, Д. И. Гримм, Р. Гедике, Т. А. Нефф, П. М. Шамшин, А. Кракау, А. Р. фон Бок, Б. Б. Венин,

Для Академии особенно важно было сохранить в своей орбите среднее поколение молодых еще в то время академиков, бывших членами Товарищества, и учащуюся молодежь. Вначале Академия пыталась приручить еще не окрепшую организацию — прямыми или косвенными путями направить деятельность ее вожаков по академическому руслу. Этим объяснялось стремление Академии привлекать передвижников к важным академическим мероприятиям. Так, например, Крамской, Ге, Боголюбов, Гун были приглашены в 1872 году участвовать в комиссии по разработке проекта нового Устава Академии. Комиссия была разнородной по своему составу. Сначала ее возглавлял конференц-секретарь Академии П. Ф. Исеев, карьерист, человек весьма консервативных убеждений и — по мнению передвижников, впоследствии оправдавшемуся, — нечистый на руку. В комиссию входил и ректор Академии Ф. И. Иордан. Передвижники составляли в комиссии целую группу, и группу весьма активную. Педагогическим воззрениям этой группы, несомненно, сочувствовал П. Чистяков, также член комиссии.

Насколько серьезно отнеслись передвижники к своей задаче, можно судить по одному письму Крамского Ф. А. Васильеву: „Нужно писать чуть ли не целое сочинение по поводу некоторых вопросов, относительно которых особенно много предрассудков, — сообщает Крамской, — и вот Ге и я работаем и много и долго“[46].

Комиссия должна была дать заключение по проекту Устава, предложенного Исеевым. В документе, в котором была изложена точка зрения комиссии, явственно слышится голос Крамского. И вот уже первые шаги комиссии привели к взрыву. Она решительно отвергла руководящую и почти полновластную роль в текущей жизни Академии, которая отводилась в проекте Устава конференц-секретарю, и настоятельно рекомендовала расширить функции Совета Академии, чтобы усилить общественный интерес к ней (ссылаясь на принципы и традиции первого, еще екатерининского устава). Комиссия настаивала также на изменении принципа конкурсных заданий, прибегая к аргументации, близкой четырнадцати „бунтарям“ 1863 года.

Исеев, видимо, был как громом поражен прямым наступлением на свои неписаные, но очень ощутимые права, тем более что в качестве конференц-секретаря комиссия рекомендовала назначать видных деятелей искусства, каковым Исеев не был. Он заявил о своем выходе из комиссии. Положение Исеева от этого не пошатнулось, но комиссию в дальнейшем возглавил Иордан. Комиссия составила развернутую докладную объяснительную записку и дополнение к ней. В центре внимания в этих документах два вопроса — вопрос о развитии бытового жанра и вопрос о принципе проведения конкурсных заданий. Дополнения содержат интересный, хотя и очень сдержанный по формулировкам, экскурс в историю русского искусства конца XVIII и первой половины XIX века.

В очень корректной, порой завуалированной форме в записке утверждается, что реализм, противостоящий в понимании искусства классицизму, составляет основную тенденцию поступательного развития.

Записка говорит также о развитии новых жанров живописи: „... явился пейзаж, незнакомый художникам прежнего времени, появилась бытовая живопись, хотя и бывшая у голландцев, но с другими мотивами содержания“, и, наконец, положены основания новой исторической живописи, существенно отличающейся по внутреннему содержанию от прежней итальянской[47].

„К чести русского искусства, — читаем дальше, — нужно сказать, что, несмотря на неблагоприятные условия, оно в последнее время заявило себя такими произведениями, которые открывают наконец выход к самостоятельному народному искусству“[48]. И, наконец, как итог, — заключение: „Если Академия желает удержать первенствующее значение в искусстве, она неизбежно должна сделать поправки в уставе, вызываемые современным развитием, кроме изложенных в объяснительной записке, еще допущение свободного выбора тем по всем отраслям искусства и признать законным существование бытовой живописи, как отдельного рода“[49].

Иордан подписал документы и заключение комиссии. Но он не отличался гражданским мужеством и прямотой характера. Направлению деятельности комиссии он, безусловно, не сочувствовал и, подписав материалы, поспешил отправить президенту отдельное письмо, в котором оговаривает свое несогласие с ними.

Работа комиссии не нашла реализации[50] — всерьез к реорганизации Академии приступили лишь в 90-е годы. Но связанные с ее деятельностью документы говорят о том, насколько честно и последовательно пытались передвижники внедрить свои педагогические представления в жизнь. Разумеется, они не закрывали глаза на то, что добрым отношениям с руководством Академии их позиция не будет способствовать. Добавим, что материалы комиссии заставляют понять и ту поистине личную и неугасимую ненависть, которую влиятельный конференц-секретарь проявлял впоследствии по отношению к Крамскому, вдохновителю происшедшего сражения. Сохранившаяся официальная и полуофициальная переписка следующих годов раскрывает порой отталкивающую беспринципность руководящей верхушки Академии в ее стремлении удушить Товарищество. Исеев не брезговал докладными записками, приближающимися к политическим доносам, чтобы очернить вождей и идеологов передвижничества и представить как крамолу их действия[51]. Однако поиски путей для „мирного“ растворения Товарищества в среде Академии продолжались.

[46] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2. М., 1954, с. 108. Письмо Ф. А. Васильеву от 30 ноября 1872 г.

[47] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 8, д. 94, л. 189 об.

[48] Там же, л. 191.

[49] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 780, оп. 8, д. 94, л. 192. Подписи: Ф. Иордана, председателя комиссии, членов — А. Резанова, А. Боголюбова, Н. Ге, К. Гуна, И. Крамского, П. Чистякова. Работа комиссии продолжалась с апреля по декабрь 1872 г.

[50] Передвижники добились проведения в жизнь лишь одного из пунктов проекта Устава — „следить за успехами рисования во всех учебных заведениях империи“, что было очень важно для развития художественного образования (цит. по статье Н. В. Яворской „Академия художеств и художественное образование в России в XIX веке“ в сборнике „Академия художеств СССР. 200 лет“ (М., 1959, с. 152).

[51] См. письмо П. Ф. Исеева великому князю Владимиру от 17 дек. 1872 г. (ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, д. 94, л. 218-219).

Очень серьезную тревогу вызвало в Товариществе предложение великого князя Владимира „найти средства к соглашению целей академических выставок с выставками передвижников". Конкретно речь шла об объединении передвижных выставок с годичными выставками Академии. Это предложение было воспринято Товариществом как средство ликвидации Товарищества.

События развернулись следующим образом.

24 декабря 1873 года великий князь Владимир Александрович привлек для переговоров по этому вопросу А. П. Боголюбова, Н. Н. Ге, М. К. Клодта и К. Ф. Гуна. В итоге встречи делегаты обратились 31 декабря 1873 года к Товариществу с письмом, в котором излагали сущность предложения великого князя[52].

Судя по этому письму, Академия признает бесспорным, что выставки Товарищества соединяют в себе „лучшую часть произведений" русского искусства. Предложение Академии и ответ на него обсуждались на собрании передвижников 2, 3 и 4 января 1874 года. Не желая доводить дело до конфликта, передвижники стремились найти какое-то компромиссное решение. На собрании 4 января было одобрено ответное письмо президенту. После некоторого вступления, в котором подчеркнуто значение принципа передвижения выставок и необходимость располагать особыми суммами для его осуществления, в письме изложены следующие условия для совместных действий: „Товарищество передвижных выставок готово признать весенний срок выставок Академии художеств, принятый ею по соглашению со всеми ее членами, для себя обязательным, открывает выставку Товарищества единовременно с выставкой Академии, в отдельных залах, с отдельной кассой и каталогами, которые оно имеет намерение иллюстрировать, а также присылает экземпляр своего отчета за каждый год в Академию для помещения в ее годичном отчете. Таким образом, давая себе роль нравственного и усердного помощника Академии в осуществлении ее целей, Товарищество устраняет, как ему кажется, поводы к неправильному толкованию отношений Товарищества к Академии"[53].

14 января 1874 года великий князь вновь пригласил к себе всех четырех делегатов, а вместе с ними и Крамского. Письмо, естественно, не удовлетворило его. Здесь, на встрече, он прямо рекомендовал отменить выставки Товарищества в Петербурге[54]. Несмотря на такой административный нажим, художники проявили стойкость и свою позицию не сдали[55].

Отнюдь не способствовала умиротворению отношений с Академией позиция, занятая передвижниками в 1874 году, в дни травли В. Верещагина (в связи с его отказом от звания профессора). Когда — по другому поводу, о котором речь будет позже, — Исеев писал направленное против Крамского донесение великому князю, он не преминул напомнить о таком крамольном поступке Крамского, как поддержка Верещагина и сочувствие ему.

Тогда накопившееся раздражение против Товарищества нашло свой выход в ряде мер административного характера, направленных, как уже говорилось, на то, чтобы оторвать молодежь от Товарищества и оказать давление на профессуру. Так, например, К. А. Савицкий не был допущен к конкурсу на большую золотую медаль в значительной мере из-за своей дружбы с передвижниками*. Были предприняты попытки запретить не только пенсионерам Академии, но и профессорам выставляться на выставках Товарищества. (Исеев настаивал, чтобы профессорам запретили быть членами объединения.)

Очень серьезное положение создалось в 1875 году, когда Академия, убедившись в тщетности ряда попыток „растворить" Товарищество в своей среде, решает создать в противовес передвижникам Общество выставок художественных произведений[56]. В связи с этим предпринимается новая и весьма энергичная попытка поколебать Товарищество или совсем развалить его. Руководящих деятелей Товарищества приглашают примкнуть к новому начинанию.

Внешне предложения сомкнуться с новым обществом мотивированы вполне достойно — важностью объединения всех лучших сил. Но если взглянуть глубже — какая открывается циничная картина! Очень показательно, например, по своему иезуитскому характеру письмо Д. Орловского, влиятельного члена Общества, Академии[57]. Вопрос идет внешне о том, чтобы привлечь в свой круг кого-нибудь из выдающихся передвижников, — но с какой провокационной целью!

„Перед отъездом, — пишет Орловский Исееву, — мы говорили о Крамском и Ге. Я говорил, что можно выбрать одного из них не в том смысле, чтобы вполне отдаться ему, а только временно, чтобы поставить его в неопределенное положение, что *поможет разъединению цельности их общества и разладу в нем;* тогда уж, когда оно начнет окончательно разлагаться, уже можно говорить откровенно о своих условиях и требованиях. Если же сразу круто обойтись с ними, говоря на чистую, то это только сплотит их. Поэтому, мне кажется, их нужно несколько обнадеживать и оставлять в недоумении"[58].

Эти провокационные строки невольно наводят на мысль, что трагические недоразумения, которые омра-

[52] Отд. рукописей ГТГ, протокол собрания Товарищества № 5 от 3 янв. 1874 г., № 7; см. также т. 2 „Переписки" И. Н. Крамского (М., 1954, с. 569, примеч., составленное О. А. Лясковской).

[53] В упомянутом протоколе Товарищества от 3 января 1874 г. находится основной вариант этого письма (Отд. рукописей ГТГ, фонд 69, л. 7-8); см. также: ЦГИА, фонд Академии художеств, № 789, оп. 8, д. 231; *Гольдштейн С. М.* Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965, с. 276).

[54] Об этой встрече см.: ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 7, д. 231; л. 14-15.

[55] В делах Академии сохранилось возражение Исеева на этот ответ правления Товарищества, где каждый довод письма передвижников отвергается (ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 8, д. 23, л. 35-40).

[56] 20 декабря 1874 г. состоялось заседание Совета Академии по вопросу о проекте Устава Общества выставок художественных произведений при Академии. С соответствующей докладной запиской проект был направлен великому князю Владимиру и утвержден им 12 января 1875 г. (ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 9, д. № 175 (нач. 1874 г.), ч. 1, л. 25-29 об. (утвержден Министерством внутренних дел 21 сентября 1875 г.; там же, л. 72).

[57] Орловский вовсе не скрывает, что его взгляды на искусство и жизнь резко отличаются от взглядов передвижников (письмо от 3(17) апр. 1875 г. Рукописный отд. ГБЛ СССР, фонд Исеева, № 498, ед. хр. 12).

[58] Из письма Орловского П. Ф. Исееву. Рим, б/д (там же, ед. хр. 15, л. 2 об.).

чили последние годы жизни Крамского (обвинения в ренегатстве и т. п.), есть действительно результат сознательных интриг и инсинуаций, как полагал сам художник. Но в 1875 году интрига не удалась. Ни Ге, ни Крамской не пошли на сближение с Обществом.

Первая выставка нового Общества открылась в 1876 году. Затем было проведено еще несколько выставок. Однако тревоги передвижников оказались преувеличенными, влияние этих выставок на широкие круги зрителя по сравнению с выступлениями Товарищества было ничтожным*. Общество являлось бюрократическим порождением. Создавалось оно по принципу ведомственному (его председателем должен был стать конференц-секретарь Академии — все тот же Исеев). Идейно и творчески состав его был очень пестрым, возможно, что ряд художников вступили в него лишь формально, в связи со своим служебным положением.

Поучительно, что глубокую трещину в Обществе вызвали факты хищнического отношения к общим интересам и интересам отдельных членов. Так, в 1881 году А. И. Корзухин в негодующей докладной записке решительно осудил сложившуюся в Обществе обстановку — произвольные отступления от Устава — и заявил о своем выходе из правления Общества. Почти одновременно заявления о том, чтобы их не считали более членами Общества, подали Ф. С. Журавлев и Ю. Клевер (позже и Корзухин официально уходит не только из правления, но и из Общества).

Какова же непосредственная причина конфликта? Оказывается, Якоби потребовал, чтобы за выставленные им картины ему была выдана половина всего дохода от выставки, и требование это — вразрез с Уставом — было удовлетворено[59]. Заметим, что в Товариществе на всем протяжении его деятельности с подобными хищническими явлениями мы ни разу не сталкиваемся. Его участники не запятнали себя пороком стяжательства и наживы в ущерб своим товарищам. Этот пример показывает, как мало спаяна была эта ведомственным путем созданная организация. Общество оказалось бессильным разложить Товарищество. Но деятельность его отнюдь не способствовала тому, чтобы отношения Товарищества с Академией приняли более спокойный и ровный характер.

Добавим, что неуступчивость Товарищества привела к одному обстоятельству, очень осложнившему его выставочную деятельность. Первые четыре выставки состоялись в Академии. А в 1875 году Академия отказалась предоставлять передвижникам свои залы. Поэтому начиная с 5-й выставки Товарищество каждый раз вынуждено было искать новый приют. 5-я выставка и несколько других были открыты в конференц-зале Академии наук, 6-я — в залах Общества поощрения художеств. Иногда передвижники снимали и частные помещения.

Трудности, сопровождавшие, несмотря на широкую общественную поддержку, деятельность Товарищества, были обусловлены не только непрекращающимися столкновениями с Академией. Они были связаны и с противоречиями в недрах самого объединения. Правда, в первые годы собирания сил эти противоречия еще не обозначились так резко, как в последующие годы. Тем не менее уже в ту пору они осложняли деятельность не окрепшей еще организации. Несмотря на строгие правила приема новых членов, Товарищество порой проявляло в этом вопросе непоследовательность и либерализм, шло на откровенные компромиссы. Это открывало доступ в Товарищество художникам идейно и творчески далеким от передвижников. Так было, например, с А. П. Боголюбовым, отчасти — с К. Ф. Гуном и Ф. А. Бронниковым, позже — с Ю. Я. Леманом, А. А. Харламовым и некоторыми другими.

На вопрос Третьякова о причинах такого либерализма Крамской отвечает: „... это вопрос сложный. Чтобы ответить коротко, я скажу так: мы бойцы, нас немного, правда, т.е. настоящих... но мы не желаем, чтобы те, о ком Вы говорите, были бы против нас“[60].

Сложной и противоречивой фигурой в Товариществе был А. П. Боголюбов. В молодости морской офицер, впоследствии признанный официальный историограф флота, фаворит императорского двора, Боголюбов с первых же лет существования Товарищества связал с ним свою творческую судьбу. С 1871 года он — экспонент, а с 1873 года — член объединения. Не выходя в своем мировоззрении за пределы либерализма, он в то же время гордился тем, что был внуком Радищева, глубокое, искреннее почитание которого сохранил на протяжении всей своей жизни. Свои автобиографические записи[61] он начинает с прямого указания на этот факт. Создавая в Саратове художественный музей, он добивается присвоения ему имени Радищева.

Подолгу живя за границей, Боголюбов ежегодно посылает свои работы на выставки Товарищества, и это несмотря на все более обостряющиеся отношения его с Академией. Нельзя не оценить и деятельности Боголюбова в качестве инспектора, наблюдающего за пенсионерами Академии. Он выполнял ее безвозмездно и чрезвычайно добросовестно по отношению к молодым художникам. В своих отчетах в Академию о деятельности пенсионеров Боголюбов высоко оценивает работу молодых архитекторов Месмахера и Косова[62] по реставрации памятников; поддерживает скульптора Чижова; восторженно отзывается о статуе Петра I М. Антокольского, над которой тот работал в Риме в 1872 году[63].

Все молодое поколение передвижников (Савицкий, Репин, Поленов, Шишкин и другие), побывавших в течение 1860-1870-х годов за границей, выражает признательность за ту помощь, которую оказывал им Боголю-

[59] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 9, д. 175, л. 245-247, 249-250, 254, 316.

[60] *Крамской И. Н.* Письма. Статьи. Т. 2. М., 1966, с. 17. Письмо П. М. Третьякову от 1 марта 1879 г. (примеч. ред.).

[61] Записки моряка-художника (Отд. рукописей Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, тетр. 1, л. 3).

[62] Там же, л. 112 об., л. 113.

[63] В своем отчете от 22 марта 1872 г. Боголюбов пишет: „Задачей художника (Антокольского. — *Ф. Р.*) было выразить человека могучего, вдруг остановившегося под влиянием могучей мысли ... Еще она (статуя. — Ф. Р.) не готова ... но все обещает замечательное произведение ... Приобретение подобной статуи правительством было бы очень необходимо!“ (ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, дело А. П. Боголюбова).

бов[64]. Здесь и материальная поддержка (организация заказов благодаря своим связям в высшем свете) и творческая помощь.

Большую роль играл Боголюбов в русской колонии художников, в Париже, часть которых оказалась — не без его воздействия — также связанной с передвижниками. Боголюбов принимал активное участие в организации русского художественного кружка в Париже, куда входил и Тургенев (1878). В результате отношение Крамского к Боголюбову, сначала настороженное, принимает со временем дружественный характер. Судя по письмам, хранящимся в фондах Саратовского музея, Крамской был в 80-х годах совершенно откровенен с Боголюбовым по ряду острых и трудных вопросов (в связи с возможной реформой Академии и т.д.).

В то же время деятельность Боголюбова, способствующая развитию демократического искусства, сочеталась с его верноподданнической привязанностью к царствующему дому.

Прямой изменой делу Товарищества был переход в стан Академии одного из организаторов и учредителей объединения — Якоби. Фактический разрыв с Товариществом, крайне реакционная позиция, занятая им как профессором Академии в отношениях с Чистяковым, — все это свидетельствовало об идейном перерождении Якоби, со странной быстротой превратившегося в мастера салонных, „костюмных“ исторических картин. Его уход из объединения, так же как и позицию по отношению к Товариществу бывшего „протестанта“ Венига, Крамской воспринимал как ренегатство и в дальнейшем расценивал этих художников как истинных врагов передвижников. Резко осудил уход Якоби и Стасов, хотя сам художник мотивировал свой разрыв с Товариществом не расхождениями идейного характера, а лишь строгостью его Устава.

Разошлись с Товариществом и пути Корзухина и Журавлева. Оба они в прошлом участники „бунта 14-ти“, а затем — члены Артели. Подпись Корзухина стоит под Уставом Товарищества. В 1870–1880-х годах он создает произведения („Монастырская гостиница“ и др.), вполне отвечающие духу Товарищества. Ф. Журавлев по идейной направленности своих произведений чрезвычайно близок как Корзухину, так и группе бытописателей Товарищества (Прянишникову, Невреву и другим). Как и Корзухин, он не изменил своим прежним творческим принципам, но членом организации не стал. Причины отдаления от Товарищества Корзухина и Журавлева остаются не ясными. Возможно, они явились следствием каких-либо трений между ними и Крамским еще в период первой Артели, а возможно, их остановили те трудности, которые создавали для художников правила организации.

Деятельность Товарищества осложнилась в эти годы и рядом тяжелых потерь. Так, в 1877 году из организации уходит Перов. Причины разрыва, которые он излагает в письме Крамскому, двух родов — экономические и идейные. Самую цель Товарищества он трактует в этом письме как чисто экономическую: „... никаких же гуманных иллюзий и патриотических чувств в основе совсем и не было“.

„Да и не все способны на бескорыстные жертвы, по крайней мере, я первый отказываюсь работать во имя этой идеи“[65].

И это говорит Перов, признанный глава московских реалистов, один из учредителей Товарищества, подписавшийся под первым Уставом, 1869 года, Перов, сопровождавший 1-ю выставку, несший на себе тяготы Московского отделения Товарищества. Естественно, что он имел все основания ожидать, что Крамской отнесется с недоверием к этому заявлению. Поэтому он так настойчиво, с раздражением повторяет: „Все, что было уже раз сказано мною, повторяю теперь в письме и более для того, что писанному принято верить больше, чем сказанному“[66].

После ряда выпадов против слабой доходности выставок Перов прямо заявляет о своем нежелании продолжать спор. „Высказывая откровенно свои мнения, пришлось бы коснуться некоторых лиц, а также и действий Собрания ... Но скажу лишь одно, что мне многое не нравится в действиях Общества, и прошу Вас на сей раз поверить, что письмо мое настолько же искренне, как и Ваше“[67].

Однако Крамской не случайно не верил соображениям о материальной невыгодности, выдвинутым Перовым в качестве мотива для выхода из Товарищества. Они решительно расходятся со сложившимися мнениями о Перове как о человеке. Надо сказать, что Перов — столь откровенный и страстный в своих произведениях — был человеком сдержанным в общении с товарищами. Даже письма его юности к Шишкину, которые он подписывает „твой однокашник“, не выходят за рамки суховатой деловитости. Передвижники жаловались порой в запальчивости на его официальный, „генеральский“, как они иногда говорили, тон. Некоторые считали, что профессура, которую он получил в Московском Училище, отрицательно повлияла на него как на личность. Но в то же время о нем сложилось твердое представление как о нестяжателе. Об этом пишет Третьяков, который располагал обширным материалом для сравнений. А. А. Киселев подчеркивает в одной из своих статей, что Перов назначал очень невысокие цены на свои произведения и охотно помогал товарищам деньгами. Н. Собко указывает, что Перов умер, оставив семью без средств.

Итак, недоверие к первой группе доводов было закономерным. Поэтому решающую роль в разрыве с Товариществом играло, конечно, расхождение идейное: „Выхожу я из Общества потому, что не разделяю идеи, которой руководствуется в настоящее время большинство членов, — говорит Перов. — Я не согласен с действиями Общества и нахожу многие из них не только не основательными, но даже и не справедливыми, а потому считаю себя не вправе быть членом того Общества, кото-

[64] В письме Крамскому из Парижа К. Савицкий пишет о Боголюбове: „... всяких добрых дел за ним и не перечесть ...“ (Отд. рукописей ГРМ, фонд Крамского. Письмо от 18 окт. 1874 г.).

[65] *Федоров-Давыдов А. А.* В. Г. Перов. Прил. А. А. Федорова-Давыдова, О. А. Лясковской, М. И. Фабриканта. М., 1934, с. 121-122. Письмо И. Н. Крамскому от 13 апр. 1877 г.

[66] Там же, с. 121.

[67] Там же, с. 122.

рое не могу не порицать"[68]. Эти слова свидетельствуют о глубоком духовном крузисе, которым были отмечены последние годы жизни художника, годы тяжелых личных переживаний и спада социального, демократического пафоса его искусства[69].

Ударом для Товарищества был и идейный перелом в творчестве Ге, вступившего в полосу напряженных религиозных исканий, пытавшегося вовсе бросить искусство, осесть „на землю".

Несмотря на присущие Товариществу уже в первые годы его существования черты противоречивости, несмотря на понесенные им тяжелые утраты, авторитет объединения или, шире, демократической школы искусства все время возрастает. Современники ясно осознавали тот факт, что Товарищество действительно стало средоточием живых художественных сил.

„Общество успело втянуть в свои ряды лучшие таланты", — отмечала „Всемирная иллюстрация" в 1878 году[70].

Горькое признание содержит упоминавшаяся докладная записка Исеева: „Все большее число художников отдаляется от Академии, образуя особые центры, вполне самостоятельные, со своими взглядами, авторитетами и стремлениями"[71]. Раньше не выставках Академии „участвовали почти все художники, потому что дорожили мнением Академии и от нее искали различных поощрений, в одно и то же время лестных и полезных. Теперь совсем иное"[72].

Тем не менее борьба против салонного академического искусства, против проникновения в Товарищество идей либерализма и натуралистических тенденций, обозначившаяся уже в первое передвижническое десятилетие, продолжается и обретает особую остроту в 80-е годы — годы расцвета деятельности объединения Товарищества.

[68] *Федоров-Давыдов А. А.* В. Г. Перов, с. 121. Стасов, так же как и Крамской, не принимал за истину мотивировку Перова.

[69] Известно, что некоторые трения возникали у Перова в связи с отчетами и ведением финансовых дел Московского отделения Товарищества. Н. Собко излагает инцидент, отраженный в переписке от февраля и марта 1876 г., где Перов в раздражении восклицает: „Состоя с открытия Общества членом правления и кассиром Московского Отделения, жертвуя и временем и трудом во имя чего-то, я думал, что этим делаю одолжение Обществу, а никак не Общество мне" — и т. д. Кончается это письмо предложением в дальнейшем обращаться с делами Общества к В. Маковскому (см.: *Собко Н.* Словарь русских художников. Т. 3. Вып. 1. Спб., 1899, с. 129).

[70] *П. Е.* Шестая Передвижная выставка. — „Всемирная ил.", 1878, т. 19, № 15, 8 апр., с. 243.

[71] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 10. Дело по материалам Научно-библиографического архива АХ СССР (Ленинград).

[72] Там же.

ИДЕЙНЫЙ ОБЛИК ПЕРЕДВИЖНИКОВ

В течение 1870-х годов к Товариществу, как уже говорилось, присоединилась лучшая часть молодежи — В. Максимов, В. Маковский, В. Васнецов, В. Поленов, Н. Ярошенко, М. Антокольский[1] и другие художники, — присоединилась или непосредственно, в качестве членов или экспонентов, или в качестве сплотившегося вокруг организации дружеского окружения. Поэтому, говоря об идейном облике передвижников, следует иметь в виду не только непосредственно учредителей Товарищества и „коренников", как они сами себя с гордостью называли, но и близких им экспонентов.

О мировоззрении и эстетических взглядах передвижников можно судить по их поражающей исследователей своим объемом, серьезностью поставленных вопросов, страстностью в отстаивании своих убеждений переписке, являющейся одним из замечательных документов русской демократической культуры второй половины XIX века.

Блестящим даром публициста и критика обладал Крамской. Он не случайно оказался вождем передовых русских художников в самые ответственные годы формирования и роста демократического реализма. Он был глубоким мыслителем. Это сказывается не только в его критических суждениях о современном искусстве. Зачастую поражает острота и зоркость ряда его политических оценок внутреннего и международного положения.

Перов, Репин, Максимов, Мясоедов, А. Киселев и другие выступали со статьями и мемуарами — многие из них написаны увлекательно, страстно и убежденно. Эпистолярное и литературное наследие содержит значительный и интересный материал для суждения о взглядах „старой гвардии" передвижников, этой основной когорты художников, которая создала Товарищество и в течение двух последующих десятилетий играла ведущую роль в его деятельности.



Развитие и расцвет деятельности Товарищества падает на 70-е и 80-е годы. Но основы мировоззрения передвижников были заложены раньше, в конце 50-х и в начале 60-х годов, то есть в период общедемократического подъема, переживавшегося тогда Россией. Чрезвычайно существенно, что именно в эти годы шло идейное формирование Мясоедова, Ге, Крамского, Перова, Саврасова, Шишкина, а также их младших современников Репина, Савицкого, Максимова и других передвижников.

Покидая родную глушь, молодые художники попадали в среду разночинной интеллигенции, которая со всех концов России стекалась в столицу, в обстановку оживленной общественной и политической жизни. Хорошо известны следующие строки из воспоминаний Репина: „... в общей зале мастерской художников кипели такие же оживленные толки и споры по поводу всевозможных общественных явлений. Прочитывались запоем трескучие статьи. „Эстетические отношения искусства к действительности" Чернышевского, „Разрушение эстетики" Писарева, „Искусство" Прудона[2], „Пушкин и Белинский", „Кисейная барышня" Писарева, „Образование человеческого характера" Оуэна, Бокль, Дрепер, Фохт, Молешот, Бюхнер и многое другое"[3]. Максимов, вспоминая о днях академической юности, рисует картину, очень близкую той, о которой говорит Репин.

В высшей степени поучительна эволюция взглядов молодого Шишкина, нарастание критических, радикальных высказываний в его первоначально патриархально-почтительных письмах к родителям. Он начинает высоко ценить Салтыкова-Щедрина[4], нападает на бюрократизм и „чиновничьи взгляды", на великосветское общество и его отрыв от народа и т. д. В осторожной форме советует он отцу отказаться от чтения „Инвалида" и „Северной пчелы", которой и сам недавно увлекался.

Отцу, которого смущает явная перемена тона писем молодого художника, он отвечает: „... Бы боитесь, что, проживя в Петербурге 4 года, я переменился и мог даже испортиться морально. Относительно первого — я действительно переменился, но не думайте, что эта перемена вела к худшему. Нет. Относительно второго, то что я мог испортиться, я Вам на это тоже скажу, что нет ... В петербургской жизни, с ее мишурой ... есть такие великолепные стороны, которые нигде у нас в России покамест встретить нельзя, и действие их так сильно и убедительно, что невольно попадаешь под их влияние, и влияние это благотворно, не принять их и не усвоить их — значит предаться сну, и неподвижности, и застою"[5].

Нет сомнения, что Шишкин, говоря о благотворных влияниях, имеет в виду влияние разночинной, демократической среды. Можно полагать, что уже в учебные годы Шишкин был связан с Крамским[6].

Напряженная жизнь кипела и в колониях русских художников за границей. Мясоедов в своих воспоминаниях характеризует настроения художников, собиравшихся у

[1] М. Антокольский, как уже упоминалось, участвовал на 1-й Передвижной выставке в Москве статуей „Иван Грозный".

[2] См.: Искусство, его основания и общественное значение. Пер. Н. С. Курочкина. Спб., 1865.

[3] *Репин И. Е.* Далекое близкое, с. 179.

[4] ЦГАЛИ, фонд Шишкина, № 917, оп. 1, ед. хр. 10, л. 37-37 об., 38, л. 39-39 об., 40. Письма Шишкина отцу от 2 сент. 1857 г., 19 окт. 1857 г.

[5] ЦГАЛИ, фонд Шишкина, № 917, оп. 1, ед. хр. 10, л. 93 об., № 917 (черновое письмо И. Шишкина родителям, без даты, но написанное вскоре после получения большой золотой медали, — сентябрь 1860 г.).

[6] Так, в 1858 г. Шишкин писал отцу о предстоящем появлении статей, которые раскроют всю гениальность Александра Иванова (как известно, он привез в это время свое „Явление Мессии" в Россию). Вероятно, Шишкин имел в виду прежде всего так и не появившуюся в те годы в свет статью Крамского „Взгляд на историческую живопись". Можно предположить, что он был в числе товарищей, которым Крамской зачитывал статью (см.: ЦГАЛИ, фонд Шишкина. Письмо от 26 окт. 1858 г.).

Ге во Франции в 60-х годах: „Политическая жизнь Италии, в это время бившая ключом, не могла не увлечь русскую колонию, а потому у Ге после искусства больше всего говорилось о политике. Господствующий тон был тон крайнего либерализма, подбитого философией и моралью. Спорили много, спорили с пеной у рта, не жалели ни слов, ни порицаний, ни восторгов ...“[7].

По свидетельству Герцена, французская колония художников преподнесла ему адрес, нарисованный художником Боголюбовым. Это тоже чрезвычайно характерный штрих, так как в этот период Герцен был уже фигурой опальной и симпатии к нему — так активно выраженные — очень показательны для настроения художников, особенно для Боголюбова, который в дальнейшем политически настроен был более сдержанно.

Напряженная интеллектуальная жизнь, которой жили художники-разночинцы 60-х годов, была характерна и для передвижнической среды. Живой интерес ко всем проявлениям политической и духовной жизни народа, страстное стремление к подлинному образованию, уважение к науке — все это связано с заветами лучшей части русской интеллигенции 40-60-х годов, не мыслившей себе писателя (или деятеля искусства) иначе чем человеком широкого кругозора и активных общественных интересов.

Литература, с которой знакомились художники 60-70-х годов, была обширна — об этом можно судить и по приведенным выше выдержкам. Однако решающее воздействие на формирование идейных и эстетических взглядов передвижников оказывали труды великих революционных демократов Белинского, Чернышевского и Добролюбова, бывших в эти годы, как и Герцен, подлинными „властителями дум“ молодого поколения.

Многие из передвижников на протяжении всей своей дальнейшей деятельности сохранили близость идеям революционных демократов. Прямые или косвенные ссылки на Чернышевского, Добролюбова, Белинского в их переписке встречаются очень часто. Ленин отмечал, что просветителям-„шестидесятникам“ было свойственно глубокое и искреннее стремление содействовать общественному благу, защите просвещения, самоуправления, свободы.

Существует предположение, что Крамской, бывавший в доме у профессора А. В. Никитенко, имел возможность ознакомиться с диссертацией Чернышевского сразу после ее завершения, так как Никитенко был официальным оппонентом по этой работе[8]. На протяжении всей жизни Крамской относился с глубоким уважением к заветам теоретиков — вождей русского искусства и великих художников предшествовавшего поколения. Так, в одном из писем, защищая свои воззрения на общественное служение художника, он восклицает: „Да кто же из русских человеков может так не думать после Белинского, Гоголя, Федотова, Иванова, Чернышевского, Добролюбова, Перова ...“[9].

О преданности этим заветам говорит и переписка Репина. В начале 1870-х годов в письме к Крамскому Репин утверждал: „В рассуждении, в философии мы даже опередили романцев (немцев еще не знаю)“[10]. Вряд ли можно сомневаться, что носителями передовых философских воззрений в России Репин считал Чернышевского и его соратников.

Симпатии Репина к идеям русской революционной демократии чувствуются и в письме к Стасову, в котором он прямо указывает на Чернышевского как на одного из лучших людей, действовавших на протяжении русской истории. Письмо интересно и тем, что в нем художник развивает свою концепцию исторического пути русской интеллигенции. В интеллигенции 20-х годов он ценит ее любовь к родине, благородство (декабристы), хотя и видит в их взглядах дворянские начала. „Они были еще баричи чистой крови“[11], — говорит он. По-иному расценивает Репин последующие поколения разночинной интеллигенции, которой „знакомы труд и бедность“. „Ее сопровождают уже лучшие доселе русские силы“, — пишет он и называет Гоголя, Добролюбова, Чернышевского, поэта-революционера М. Михайлова (в то время уже погибшего на каторге), Некрасова. Художник подчеркивает, и это очень важно, что ценит в этих людях не только их эстетические заветы, но и их социальные, политические идеалы. „Эта интеллигенция, — говорит Репин, — развивается до мировых воззрений, хочет разумно устроить целую страну ...“[12].

Общественно-политические и эстетические взгляды передвижников прошли сложный и противоречивый путь развития. Как в деятельности Товарищества, так и в творческих выступлениях и высказываниях отдельных, даже наиболее прогрессивно мыслящих художников наблюдались либеральные отступления, а иногда и отход от демократических идеалов. Но стремление овладеть передовой общественной и философской мыслью своей эпохи, выработать на ее основе свои эстетические взгляды было искренним, глубоким и плодотворным. Семидесятые годы, годы формирования и роста передвижнического движения, характеризуются напряженными поисками и утверждением в мировоззрении передвижников материалистических начал. Крамской и его сотоварищи опирались в этих поисках на современные философские и социально-экономические труды, на публицистику, на художественную литературу. Недаром Репин писал Крамскому: „... Ваша деятельность в искусстве до сих пор была более политическая, чем гражданская“[13].

[7] „Артист“, 1895, № 45, янв., с. 37. Мясоедов добавляет, что лично ему встретиться с Герценом не удалось, но с членами его семьи он был знаком.

[8] Это предположение высказал Л. Гутман в своей статье „И. Н. Крамской — художник-общественник. 1837-1887“ („Искусство“, 1937, июль-авг., № 7). Его поддерживает и С. Н. Гольдштейн в упомянутой выше книге (примеч. ред.).

[9] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 288-289. Письмо Стасову от 30 апр. 1884 г.

[10] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 275. Письмо Репина Крамскому от 16(28) дек. 1873 г.

[11] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом , фонд В. В. Стасова. Письмо И. Е. Репина от 3 июня (1872) (Переписка И. Е. Репина и В. В. Стасова. Т. 1. М.–Л., 1948, с. 36-37). Если учесть, что под эту общую скобку Репин берет и такие имена, как Пушкин и Лермонтов, здесь нельзя не усмотреть элементы нигилистического упрощения, очень, однако, характерные для прогрессивной молодежи 60-70-х годов.

[12] Там же.

[13] Отд. рукописей ГРМ. Письмо от 1(13) янв. 1874 г. (Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 282).

Зачастую поражает острота и зоркость ряда высказываний Крамского социально-экономического характера, его политических оценок международного положения. В частности, замечателен для своего времени дифференцированный подход Крамского к различным слоям населения современного ему Запада. Так, давая в письме к Репину резкую характеристику современной Франции, пережившей трагедию борьбы и подавления Парижской коммуны, — Репин как пенсионер Академии жил в эти годы в Париже, — Крамской предупреждает, что его слова не относятся к мелкой буржуазии и рабочим. „Эта часть народа, — говорит он, — могла бы сказать свое мнение, которое следовало бы уважать, не ведь его не спросят и боятся спросить и монархисты и республиканцы“[14]. В период глухой реакции 1874 года Крамской спрашивает Репина: „... или вы думаете, что во Франции нет глухих подземных раскатов, которых бы люди не чувствовали?“[15]

Крамской постоянно стремился подняться до атеистического мировоззрения и в этом стремлении был не одинок. Так, Шишкин навсегда отходит от глубокой набожности, характерной для его юности; Мясоедов завещает похоронить себя по гражданскому обряду[16]. Но искания Крамского носили особенно настоятельный и глубокий характер.

Интересен спор между Крамским и Репиным в их переписке конца 1873-го — начала 1874 года. Во взглядах, высказываемых обоими корреспондентами на протяжении нескольких лет, много спорного, противоречивого. Но прекрасно их искреннее, страстное стремление приблизиться к истине, действенный характер прений, стремление связать теоретическую мысль с творческой практикой. Спор этот возник в связи с намерением Крамского написать картину, героем которой должен стать Христос. Крамской сообщает Репину, что понимает Христа как человека, а не как бога и в своей новой картине хочет сообщить Христу черты атеиста. Репин не согласился с этой концепцией. „Вы можете быть каких угодно убеждений, но не навязывайте это Христу“, — говорит он.

Крамской отвечает: „А ведь Христос все-таки атеист, как Вам угодно ... Но ведь что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И, если у Христа есть ссылки на „пославшего его“, то это только восточные цветы красноречия ... А ведь он не больше, как человек — человек!“[17] Эти слова, утверждающие независимость земной действительности от божества, от сверхъестественных сил („черпающий силу только в самом себе“), очень существенны.

Для большинства передвижников характерен боевой антиклерикализм. Они резко выступали против церкви как пособницы угнетающих классов. Еще не выработав положительных социальных идеалов, не имея ясных представлений о справедливых общественных отношениях, они решительно критиковали самодержавный строй. Репин называл его „восточным порядком“, в других местах — „азиатским“.

„Проникнут же, наконец, и к нам идеи гнилого Запада, идеи о свободе, равенстве и братстве!“[18] — восклицал он.

Идейные и творческие искания передвижников были исполнены подлинного и горячего стремления творить „на благо дорогой родины“ (как говорил Максимов), понять роль художника под углом зрения подлинно патриотическим. Свою творческую деятельность передвижники считали активной формой служения народу.

„... Делали, что могли для счастья своих собратьев и сограждан, для своего возлюбленного отечества“, — говорил Ге в своей речи на съезде художников (в 1893 году), вспоминая 60-70-е годы.

„Поймут ли, — спрашивал Антокольский, — что рядом с моими идеалами-мучениками за идею, я воспевал будущность России в лице „Петра I“, „Ярослава“, „Ермака“ и „Нестора“?“ И сам отвечает: „Поймут непременно; в этом вера моя крепка!“[19]

Любовь передвижников к родине, горячий патриотизм слышатся и в следующем восклицании Крамского: „О!.. как я люблю мою Россию! ... ее песни ... ее характер народности ...“[20].

Были ли все эти высказывания случайны? Конечно, нет. Ведь и Чернышевский утверждал, что лучшим русским людям особенно свойствен высочайший патриотизм — страстное, беспредельное желание блага родины, одушевлявшее всю жизнь, направлявшее всю деятельность.

Передвижники не оставили специальных трактатов, излагающих их эстетические воззрения в систематической последовательности. Но можно с уверенностью сказать, что материалистические начала наиболее отчетливо отразились именно в их эстетических взглядах. Несомненно, что искусство для передвижников — форма общественного сознания, а объектом отражения в искусстве является действительность во всей сложности своих взаимосвязей и противоречий.

Тезис Чернышевского „прекрасное — есть жизнь“, направленный против основ идеалистической эстетики, его утверждение, что произведения искусства, отражая общественные явления, произносят и приговор над ними, несомненно, были глубоко восприняты передовыми художниками второй половины XIX века. Чрезвычайно существенно то, что передвижники близко подходили к правильному пониманию вопроса о связи искусства с идеологией определенных социальных групп, с классовой борьбой, к вопросу о роли искусства в этой борьбе. Они нащупывали правильные пути к пониманию сущности борьбы двух культур в культуре каждого народа, каждой нации в условиях капиталистиче-

[14] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1. Письмо от 6 дек. 1873 г., с. 212-213.

[15] Там же, письмо от 28 сент. 1874 г., с. 284.

[16] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, д. № 81 (см. вырезку из газеты „Речь“ от 19 дек. 1911 г.).

[17] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 236. Заметим, что Крамской понимал Христа как своеобразного социального реформатора — атеиста. Это было, конечно, ошибкой, но ошибкой, которую разделяли с Крамским многие демократы 60-70-х гг.

[18] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 274. Письмо Репина Крамскому от 16 (28) дек. 1873 г. (употребляя выражение „гнилой Запад“, он иронически перефразирует славянофилов).

[19] М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. Стасова. Спб. - М., 1905, с. 712.

[20] И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Спб., 1888, с. 22.

ского общества. Вопрос этот был ими поставлен и нашел отражение в другом споре Крамского с Репиным.

Крамской доказывал, что Фортуни* — художник, которого многие русские живописцы, жившие в это время за границей, расценивали чрезвычайно высоко, — был выразителем вкусов буржуазии. Возражение Репина, что буржуазия фактически Фортуни не знает, Крамской отражает следующими словами: „Масса буржуазии, — говорит он, — могла ни разу не слышать имени его, а он, Фортуни, быть их выразителем“[21]. Значительная часть художников всего света (то есть модные художники. — *Ф. Р.*), по мнению Крамского, „суть за малыми исключениями плоть от плоти и кость от костей ее“[22] (то есть буржуазии. — *Ф. Р.*).

Для своего времени мысль Крамского, хотя, быть может, и несколько односторонне сформулированная, и оригинальна и смела. В то же время в ней находит свое конкретное применение и один из основных эстетических тезисов Чернышевского о зависимости эстетического идеала, идеала красоты, от общественного бытия человека (вспомним его анализ различных идеалов женской красоты у крестьянства и дворянской аристократии). И в другой связи, касаясь вопроса о борьбе передвижников с Академией, Крамской отстаивает мысль о связи демократического искусства с народными чаяниями.

Так, в письме от 6 декабря 1873 года, рассказывая Репину о своей встрече с Куинджи, Крамской говорит: „Речь шла об Академии, о нашей роли относительно ее, о будущем Академии, о будущем того кружка, который сторонится от Академии, и о имеющем совершиться в ближайшем будущем распределении групп и партий, их борьбе, вероятных победах и не менее вероятных поражениях“[23].

Репин воспринимает письмо своего старшего друга как призыв включиться в борьбу с Академией и отвечает: „Мне так много предстоит борьбы с делом, т. е. с моим искусством, пока оно будет выражать ясно и верно правду, что я хочу выразить. В исправители Академии никогда не рискну ... Да, признаться, и некогда будет, если мне повезет счастье, если мне удастся осуществить кое-что“[24]. Слова Репина о том, что ему „некогда будет“, вызывают горячие возражения Крамского. „Как ‚времени не будет‘?.. Да ведь именно моя специальность, мое дело настоящее, и есть борьба с партией, мне противной. Чем же мне еще бороться? Чем больше я улучшаю себя и совершенствую, тем больше наношу поражений — это-то и есть борьба партий“[25].

В следующем письме Крамской поясняет свою мысль в строках, которые приобрели широкую известность: „Бурлаки картина не дурная, только что же? Бруни говорит, что это есть величайшая профанация искусства! Да, а Вы как полагали? Вы небось думаете, что Бруни — это Федор Антонович, старец? Как бы не так, он изо всех щелей вылезает, он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского ... ему имя легион! Что нужно делать?.. еще нужно картину, только еще более глубокой профанации ... и так без конца. Борьба!“[26]

Иначе говоря, Крамской предостерегает: современный академизм не мертв. Это враждебное творческое направление, опирающееся на определенную социальную базу, рождающее себе смену (он превращается в ребенка, в юношу, в Семирадского ...).

Можно ли на основе этой дискуссии говорить о том, что Крамской был горячим приверженцем партийности в современном, ленинском понимании этого слова? Нет, такое утверждение было бы внеисторично. Но Крамской шел к такому пониманию, он приближался к нему, так как борьба, к которой он призывал, была борьба за искусство, бескорыстно и беззаветно преданное народным интересам, интересам трудовых масс.

Взгляды Антокольского были близки Крамскому. В 1874 году Е. Г. Мамонтова пишет Антокольскому о том, что зритель устал от искусства бичующего, разоблачающего. Антокольский возражает с большой горячностью: „Художник есть не что иное, как отражение общественного строя ... чем он больше художник, чем душа у него более чутка, тем вернее он творит то, что вокруг него происходит ...“[27]. Кончает он свой ответ призывом: „Ко всему этому я могу прибавить старые, но истинные слова: „Все от народа и для народа“[28].

Вся деятельность передвижников была пронизана мыслью об идейно-воспитательном назначении искусства, об ответственности художника, призванного ставить в своих произведениях важнейшие животрепещущие вопросы современной действительности.

Истинно реалистическое демократическое искусство, по мнению Крамского, искусство критическое и тенденциозное**. В письме к А. С. Суворину Крамской утверждает: „Русское искусство тенденциозно ... Художник как гражданин и человек, кроме того, что он художник, принадлежа известному времени, непременно что-нибудь любит и что-нибудь ненавидит. Предполагается, что он любит то, что достойно, и ненавидит то, что того заслуживает ... Ему остается быть только искренним, чтобы быть тенденциозным ... Мне не совсем нравится, — пишет он, — что Вы взяли слово „отдохновение“, говоря о роли искусства среди каторжной современной жизни. Искусство имеет самостоятельную роль, и, какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут и не совпадать с успокоением ...“[29].

Исходя из известного тезиса Чернышевского об искусстве, произносящем приговор над действительностью, Крамской в статье об Александре Иванове*** утверждает, что художник должен быть критиком общественных явлений. Неприятие существующего строя выдвигает на первое место в искусстве критического реализма момент обличения. Обличая мир социальной несправедливости, искусство критического реализма не

[21] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 348. Письмо Крамского Репину от 10 сент. 1875 г.
[22] Там же.
[23] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 211. Письмо от 6 дек. 1873 г.
[24] Отд. рукописей ГРМ, фонд Крамского. Письмо Репина от 16(28) дек. 1873 г. (в „Переписке ...“ — с. 275).
[25] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 216. Письмо от 25 дек. 1873 г.
[26] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 284. Письмо от 6 янв. 1874 г.
[27] М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, с. 182.
[28] Там же.
[29] И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 532–533. Письмо А. С. Суворину от 26 февр. 1895 г.

ограничивало, однако, свои задачи изображением одних лишь отрицательных явлений действительности.

Мясоедов писал Стасову: „... реализм должен охватывать все существующее, и чем шире он захватит, тем полней выразится“[30]. И передвижники отнюдь не ограничивались изображением лишь одних отрицательных, драматических сторон жизни. Напротив, им был свойствен социальный оптимизм, вера в нравственные и духовные силы народа. Наряду с образами отрицательными и сатирическими, разоблачавшими представителей господствующих классов, передвижники создали и целый ряд прекрасных по своей глубокой проникновенности положительных типических образов — образов крестьян и трудового люда, образов революционной интеллигенции; портреты лучших деятелей науки, литературы и искусства; позже и образы революционных рабочих, которые с той же силой, как и образы сатирические, хотя и по-иному, служили идейно-воспитательным целям, делу борьбы за лучшее будущее народа.

Клич „к натуре!“ — к самой жизни как живительному источнику творчества — был особенно характерен для идейных боев 60-70-х годов. Настоятельное требование изучения натуры как необходимого условия правдивости произведения проходит через многие высказывания передвижников, официальные и личные.

В своей торжественной речи к 25-летию Товарищества — эта дата была справедливо воспринята „старой гвардией“ товарищей как событие большой важности, как большой этап в развитии русского искусства — Мясоедов говорит (об искусстве 60-70-х годов): „... оно решилось говорить о том, что ему было близко и хорошо известно, с чем рядом оно родилось и выросло; оно решилось быть правдивым или, как принято говорить, реальным, не допускать подделок и подражаний, не желая казаться более того, чем оно есть, при помощи чужих пьедесталов“[31]. „Для меня выше всего правда“, — заявляет Репин в своем письме к Третьякову[32]. К вопросу о правдивости как о главной ценности художественного произведения Репин возвращается не раз.

Правда для передвижников — не во внешнем правдоподобии, не в иллюзорности изображения*, а в глубоком проникновении в сущность народной жизни. Савицкий, оспаривая полезность увлечения Фортуни, говорит, что „в угоду красивости он часто жертвует правдой ...“. Для Максимова стремление к правдивой передаче действительности является основным на протяжении всей его деятельности. Истина, по словам Прянишникова, „вечно ново и для искусства составляет и красоту и новизну“[33].

„Я люблю правду, — восклицал Мясоедов, — и если она может быть прекрасной — пусть будет!“[34] В письме к Киселеву, говоря о необходимости „искренне и верно передать виденное и ощущаемое“, он в то же время выступает против нагромождения „прочитанных“ красот. Для него прекрасна лишь подлинная природа. Как и Савицкий в своем высказывании о Фортуни, Мясоедов делает попытку отделить нарочитую красивость от подлинной красоты. Киселев считал, что прекрасному можно служить не только „положительным“ путем, но и „отрицательным“, показывая меру отступления от него.

Подлинно же прекрасное, согласно концепции художников-демократов, возникает из правды жизни**. Передвижники связывали понятие о прекрасном с духовной красотой, с богатством и содержательностью внутреннего мира человека. Так, В. Васнецов, рассказывая о настроениях художников 1870-х годов, о их страстном стремлении искать „только правду в искусстве“, подчеркивал, что правда жизни вставала перед ними как „обличительная и поучительная в известном гражданском смысле“ и что это „нисколько не мешало нам жить полной художественной жизнью, стремиться по мере сил к совершенству и любить по-своему красоту ... Красота для нас не была сама по себе, а служила отражением и выражением высшей духовной красоты, т.е. внутренней, а не внешней только“[35].

«Слово «идеал», — добавляет Васнецов, — для нас не было пустым, избитым словом без содержания ...»[36].

Но чтобы быть правдивым, надо знать жизнь, которую воспроизводишь. И вот вдохновленные этой идеей художники, получая право жить шесть лет за границей в качестве пенсионеров, рвутся на родину.

Известно, что Перов мотивировал свое ходатайство о возвращении как истый „шестидесятник“: „... живя за границей ... я не мог исполнить ни одной картины, которая бы была удовлетворительна: незнание характера и нравственной жизни народа делают невозможным довести до конца ни одной из моих работ ...“ „Посвятить же себя на изучение страны чужой несколько лет я нахожу менее полезным, чем по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и сельской жизни нашего отечества“[37].

Эти слова Перова не представляют исключения. Уже в 1860 году, то есть за три года до Перова, пейзажист М. К. Клодт, тоже впоследствии передвижник, получил разрешение провести последние годы пенсионерства в путешествии по России для изучения родной природы. Почти в то же время Шишкин добивался возможности начать свою творческую работу в качестве пенсионера путешествием по России и т.д. Мотивы всюду одни и те же: убеждение в том, что национальным художником можно стать только изучая и изображая родную, знакомую жизнь. Это убеждение разделял и Максимов.

В многообразии тем и сюжетов, которые открывала передвижникам современная действительность, они отбирали те, которые выражали наиболее существенные стороны жизни русского общества той поры. Все более активным становится стремление художников к полноте

[30] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова. Письмо от 28 июня 1889 г.

[31] Вступительная статья Мясоедова к альбому „25-летие Товарищества передвижных художественных выставок“ (М., 1897, с. 6-7).

[32] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 2844, л. 1 об. Письмо от 30 марта 1888 г.

[33] Письмо А. А. Киселеву, окт. 1891 г. (цит. по книге Т. Н. Гориной „И. М. Прянишников“. М., 1958, с. 151).

[34] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова. Письмо Стасову от 28 июня 1894 г.

[35] Там же. Письмо В. В. Стасову от 3 окт. 1902 г.

[36] Там же.

[37] Письмо Перова из Парижа от 4 (16) июля 1864 г. (цит. по кн.: *Федоров-Давыдов А. А.* В. Г. Перов, с. 94-95).

социально-психологической характеристики человека, к созданию обобщенных и индивидуально-неповторимых образов, — образов, воплощающих в себе типические черты представителей различных социальных классов и групп. В понимании „типического" передвижники стояли на реалистических, материалистических позициях. Путь к созданию типического они видели не в абстрагировании и в уходе от действительности, а в обобщении конкретных и наиболее существенных фактов и явлений жизни. Этим они решительно отличались от представителей академического искусства, следовавших в создании типических образов канонам отвлеченного эстетического идеала. В годы своего расцвета русский классицизм стремился воплотить свои гражданственные идеи в образах возвышенных и идеальных, но еще связанных в ту пору с патриотическими устремлениями и чаяниями русского общества. Со временем, все более отрываясь от конкретного жизненного содержания, эти образы перерождаются, как уже говорилось, в символы официальной государственности и самодержавия.

Но уже в 20-40-е годы возникает и пробивает себе дорогу новое понимание типического, ярко проявившееся в творчестве Венецианова и его школы. Оно находит свое выражение в статьях и повестях Гоголя. Так, отмечая в „Последнем дне Помпеи" Брюллова „отсутствие идеальности отвлеченной", он пишет: „... и в этом состоит ее первое достоинство"[38]. Под влиянием знакомства писателя с Венециановым он проникновенно рассказывает о том творческом подъеме, который возникает у художника в процессе живого общения с натурой"[39]. В повести „Портрет" Гоголь пишет: „... ему казалось даже, что 19 век кое в чем значительно их (то есть великих мастеров Возрождения. — *Ф. Р.*) опередил, что подражание природе сделалось теперь ярче, живее, ближе"[40]. Однако в своем отрицании классицистического типического образа Гоголь не был достаточно последователен: утверждая важность общения художника с натурой, он допускал тем не менее „правку натуры" по антикам и творениям мастеров Возрождения. „Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с сими великими учителями ... ловя и преследуя чудную кисть"[41].

Взгляды Гоголя на творческий метод художника непосредственно связаны с его близостью к Александру Иванову и отражают те противоречия, которые были присущи исканиям художников на путях реализма в 30-50-е годы. Они показательны для того периода, когда плодотворность изучения и великое обогащающее значение натуры было уже очевидно, но когда не были еще достаточно ясны методы использования бесценного материала, добытого в процессе ее наблюдения.

В литературе и в литературной критике понимание реалистического образа как типического побеждает значительно раньше, чем в живописи. Вспомним предисловие Лермонтова к „Герою нашего времени", где поэт прямо говорит о Печорине как об образе типическом. Но уже в течение 60-80-х годов создание типического образа прочно входит и в круг идейно-эстетических представлений художников-демократов как основная творческая задача.

„Тип и только пока один тип составляет **сегодня** всю историческую задачу нашего искусства"[42], — говорил Крамской в 1870-х годах. В создании образа-типа передвижники опирались на то истолкование сущности типического, которое было дано современной им передовой философской мыслью, литературной критикой. Они понимали социальный характер типических образов, в которых должны отражаться, по их убеждению, важнейшие процессы, протекающие в жизни общества. Поступки героя должны быть, по мнению Чернышевского, мотивированы и оправданы в соответствии с его характером и социальной средой.

Выдвигая на первый план идейно-воспитательную роль искусства, передвижники особое значение придавали идее, содержанию. В одном из своих писем Стасову Крамской пишет: „Сначала, давно, я думал формою и только формою, все хотелось понять ее, потом, недавно, сравнительно, начал обращать внимание на краски... Но и то и другое пока — только средства, которыми следует выражать сумму впечатлений, которая получается от жизни"[43].

„Тут все дело не в красках и холсте, не в скоблении и мазке, — а в достоинстве идеи и концепции!.."[44] — говорит Крамской о произведениях великих мастеров прошлого*. Точнее, содержание выступает, по его мнению, как формообразующее начало. Общая идея и тема должны подсказать конкретный сюжет, самую сюжетную ситуацию, круг образов, характер и взаимоотношения действующих лиц. Они диктуют необходимость выбора того или иного композиционного решения, колорита и других средств выразительности**.

Вл. Маковский говорил о взаимосвязи формы и содержания следующее: „... одно должно дополнять и поддерживать друг друга, как в дереве корни и листья"[45]. Передвижники органически не приемлют заранее заданных изобразительных приемов.

Крамской осуждает наставления профессоров, касающиеся построения композиции, в основе которых лежали отвлеченные канонизированные правила***. Для Крамского композиция тем лучше, чем меньше ее замечают (ведь это средство для воплощения замысла, а не самоцель). По мнению передвижников, в картине перед зрителем должна была вставать сама жизнь. Краски, колорит, по мнению Репина, не имели самодовлеющей ценности и самодовлеющего значения. Колорит должен повышать общее эмоциональное звучание картины.

Наличие серьезного замысла, выбор важной для современности темы, посвященной народной жизни, правдивость и типичность образов — эту совокупность признаков передвижники считали показателем национально-

[38] *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 3. 1938, с. 85.

[39] См.: *Машковцев Н. Г.* Гоголь в кругу художников. М., 1955, с. 9-62.

[40] *Гоголь Н. В.*, с. 85-86.

[41] Там же, с. 111.

[42] Отд. рукописей ГТГ, фонд В. М. Васнецова, № 66, ед. хр. 363, л. 2 об. Письмо Крамского В. Васнецову от 5 мая 1878 г.

[43] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 37. Письмо Стасову от 9 июля 1876 г.

[44] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 80-81. Письмо Ф. А. Васильеву от 20 авг. 1872 г.

[45] Цит. по кн.: *Горина Т. Н.* И. М. Прянишников, с. 131.

сти и народности искусства. Понятия народности и национальности в представлении художников-демократов были неразделимы.

Много лет спустя Репин говорил: „Положим, признано считать отличительной чертой русского искусства — реализм и правду, простоту и идейность“[46]. К. Савицкий придает национальным чертам большое значение. Покидая Париж, он пишет: „... я лично все более и более убеждаюсь в том, что национальность искусства должна быть и только тогда искусство и действительно, место каждому по стране и по почве, точно так же, как и настоящая оценка ему только дома у себя“[47].

Мясоедов тоже полагал, что „каждому место по стране и по почве“. Но он не любил выдвигать „национальность“ искусства в качестве лозунга, опасаясь смещения в трактовке этого понятия у передвижников с официальным его пониманием (православие — самодержавие — народность). Необходимым условием национальности искусства он считает правдивое изображение действительности.

„Национализм (в смысле „национальный характер“. — *Ф.Р.*) признаю, как путь ... обязательный для каждого, поступающего на поприще искусства ... все растущее требует живых впечатлений, правдивых и осязательных; они и должны лечь фундаментом, но признать национализм, как идеал и его проповедовать, особенно у нас (то есть в России в период царствования Александра III. — *Ф.Р.*), где все-таки самой национальной нотой будет „гром победы раздавайся“, совсем не нужно ... Правда — вот та царская водка, которая разъедает ложь!“[48]

Крамской, как наиболее глубокий мыслитель, ставит проблему о соотношении национального и общечеловеческого начал в искусстве*. Он дает правильное решение этого вопроса, полагая, как и Белинский, что искусство, наиболее ярко и сильно выражающее передовые идеи и представления своего времени, оставаясь национальным, приобретает вместе с тем и мировое значение**.

„Я стою за национальное искусство, я думаю, что искусство и не может быть никаким иным, как национальным ... а если существует так называемое общечеловеческое искусство, то только в силу того, что оно выразилось нацией, стоявшей впереди общечеловеческого развития. И если когда-нибудь в отдаленном будущем России суждено занять такое положение между народами, то и русское искусство, будучи глубоко национальным, станет общечеловеческим ...“[49].

Родственные мысли развивал и В. Васнецов в своих письмах Стасову: „Главный тезис моей веры таков: мы тогда только внесли свою лепту в сокровищницу всемирного искусства, когда все силы устремили к развитию своего родного русского искусства, т. е. когда с возможным для нас совершенством и полнотой изобразим и выразим красоту, мощь и смысл наших родных образов — нашей русской природы и человека, нашей настоящей жизни, нашего прошлого ... наши грезы, мечты, нашу веру, и сумеем в истинно национальном отразить вечное, непреходящее“[50]. Несомненно, что такое понимание проблемы национального помогло передвижникам избежать национальной ограниченности, содействовало развитию интернациональных связей.



Передвижникам было в высшей степени присуще сознание, что своей творческой деятельностью они выполняют исторический долг перед родиной, перед потомками. Крамской уже на рубеже 1850-х — 1860-х годов восклицает: „Разве ж, в самом деле, век теперешний не есть достояние истории, разве он будет пробелом в ней и мы не будем жить в потомстве? Нет, он будет принадлежать истории, хотя бы ей пришлось сказать о нас, что мы ничего не сделали ...

Итак, настоящему художнику предстоит громадный труд: закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу, и заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет ...“[51].

Деятельность передвижников в 70-80-х годах была отмечена подлинным внутренним пафосом и творческим горением. Если они боролись за существование Товарищества и шли порой на компромиссы, чтобы сохранить его, то делали это потому, что были глубоко убеждены в полезности и важности своей работы для народа, для родины. И это искреннее, глубокое убеждение помогало передвижникам нередко становиться выше личных интересов, преодолевать неизбежные трения и разногласия, воспитывать в себе благородные, подлинно человеческие черты.

„Каждый из нас работает вовсю и все в том же честном и святом для искусства направлении“[52], — говорил К. Савицкий уже в старости, веря, как и Максимов, что работа эта — „на благо дорогой родины“. Вера в святость и полезность своего дела, ощущение выполняемого высокого долга перед родиной были присущи передвижникам, и особенно — передвижникам старших поколений.

[46] Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. Спб., 1901, с. 234.

[47] ЦГАЛИ, фонд К. А. Савицкого, оп. 1. ед. хр. 1, л. 5. Письмо к семье Ингельстром от 22 марта 1874 г.

[48] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова. Письмо от 28 июня 1889 г.

[49] И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 627. Статья „Судьбы русского искусства“.

[50] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова. Письмо без даты. Ответ В. Васнецова на письмо Стасова от 21 окт.

[51] *Крамской И. Н.* Взгляд на историческую живопись. — В кн.: И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 580-581.

[52] Ин-т рус. лит-ры АН СССР (Пушкинский дом), фонд Стасова. Письмо от 25 марта 1902 г.

ТВОРЧЕСТВО. НАПРАВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

Эстетические принципы, лежащие в основе творческой деятельности передвижников, носили характер общий для всей современной им передовой художественной культуры. Поэтому одной из важнейших творческих задач, воодушевлявших художников, была ясно осознанная ими необходимость найти для воплощения этих общих творческих принципов такой круг образов, тем, сюжетов, такие средства выразительности, которые отвечали бы требованиям и специфике реалистического демократического искусства.

Выше уже были приведены следующие слова Крамского: „Тип и только один тип составляет сегодня всю историческую задачу нашего искусства“. Но как добиться, говоря языком изобразительного искусства, создания типических образов с той полнотой и тонкостью психологического проникновения, к которым стремились передвижники?

„Композиция тем лучше, чем меньше ее замечаешь“, — утверждал тот же Крамской, выражая мнение передвижников. Но как построить картину, чтобы остаться верным этой задаче? Ведь Академия учила иному.

„Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — изящные пятна, он должен выражать настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя как аккорд в музыке“[1]. Это утверждал Репин. Но каковы пути, ведущие к решению этой задачи?

Для передвижников это были не праздные и не легкие вопросы. Вопросы эти уже ставились в творчестве их предшественников. Но среди своих современников именно передвижники наиболее целенаправленно и полно продолжили и углубили процесс претворения общих для всех отраслей демократического реализма принципов в сфере живописи, графики и скульптуры. Творческие усилия передвижников способствовали переоценке роли и возможностей каждого жанра, развитию в нем качественно новых черт, рождению новых традиций.

Понятие об образе и явлении как идеальном и вся совокупность связанных с ними изобразительных приемов, глубоко органичные для творческой концепции классицизма, вступали в резкое противоречие с эстетической концепцией художников-демократов середины и второй половины XIX века.

Первые передвижные выставки показали, что эстетические принципы, выдвинутые идеологами революционной демократии, нашли свое вещественное воплощение и в изобразительном искусстве. Произведения передвижников наглядно продемонстрировали, как шаг за шагом преодолеваются не только отдельные навыки и приемы классицизма, но и характерное для него понимание изображаемого события или образа как идеального. Для нового изобразительного искусства находятся и новые выразительные средства, отвечающие представлениям о событии как жизненно конкретном явлении, по-новому решаются задачи обобщения и синтеза.

Существенные изменения претерпевает сам подготовительный процесс работы над картиной. Он все более теряет характер камерный, кабинетный, замкнутый в стенах мастерской и все более связывается с активным выходом в „мир“. Там, в этом мире, ищут и находят художники конкретные проявления больших социальных конфликтов, ищут и находят будущих героев своих картин.

Образ человека приобретает в произведениях передвижников все более точные приметы времени, характерные социальные и индивидуальные отличия.

Поиски путей к глубокому проникновению в самую сущность изображаемого явления, к предельной точности в мотивировке поведения действующих лиц помогают передвижникам достичь такой достоверности в воплощении своего замысла, при которой происходящее в картине событие кажется совершающимся в самой жизни.

Естественность и непринужденность в развитии сюжетного действия и в поведении отдельных персонажей, которые кажутся нам столь обычными в картинах передвижников, — итог больших, целенаправленных творческих исканий, находок и достижений. Современники справедливо воспринимали эти особенности как новаторство, как утверждение новых принципов, художественно воплощающих существенные стороны эстетического кредо передвижников.

Новаторство передвижников наглядно проявляется в перестройке самого изобразительного языка художника, начиная от общей композиции картины, кончая способом наложения мазка, фактурой. В то же время поиски в сфере художественной формы связаны со стремлением показать событие как совершающееся непосредственно перед глазами зрителя, сделать его смысл явным без всяких условных обозначений и тем самым обострить, усилить воздействие картины на зрителя.

Целенаправленность исканий, их проникновение во все виды и жанры живописи, их воздействие на характер подготовительной работы, ведущей к картине, внутренняя, глубинная перестройка положительно всех компонентов, из которых слагается картина, — характерные черты русского искусства 70-80-х годов.

Разумеется, этот процесс происходил не на пустом месте: многое было сделано предшественниками и накоплено в предыдущие годы. Драгоценным источником было и наследие великих мастеров прошлых эпох мирового искусства. Очень важно подчеркнуть, что к этим драгоценным источникам передвижники обращались непосредственно — и в России (в Эрмитаже, на постоянных и сменных выставках) и выезжая за границу. Этот обширный круг познаваемого сообщал исканиям перед-

[1] Цит. по кн.: Репин об искусстве. М., 1960, с. 139-140.

вижников широкое дыхание, лишал их творчество ограниченности. Сюда надо включить и активные связи с современным западным искусством, живой интерес ко всему, что происходило в области искусства за рубежом; отсюда настойчивое стремление изучить опыт тех художественных школ Запада и тех мастеров, которые были близки передвижникам по своим творческим задачам. Дело было не только в том, что некоторые члены или экспоненты Товарищества подолгу жили за границей и были тесно связаны с художественной общественностью Парижа (как Боголюбов и позже вступившие в Товарищество Похитонов, Харламов, Леман) или неоднократно посещали страны Западной Европы. Причины были глубже. В своем развитии, в своих творческих задачах демократическое искусство различных народов Европы, в том числе и России, имело много родственного. Русский реализм второй половины XIX века тоже был одной из национальных европейских школ — очень яркой, богатой дарованиями, быстро и энергично крепнущей и сохранившей силу поступательного движения дольше, чем ряд других европейских школ.

Передвижникам была совершенно чужда национальная ограниченность и „квасной" патриотизм. Они искали и приветствовали в искусстве современного Запада то, что было им родственно, то, что теми или иными гранями соприкасалось с их стремлениями. Передвижники очень интересовались дюссельдорфской школой, французским искусством. Они высоко ценили Курбе и сочувствовали ему. Стасов сетовал на то, что под давлением сил контрреволюции работы Курбе были сняты с международной выставки в 1873 году (как известно, Курбе был активным участником Парижской коммуны)[2]. Поленов и Репин в своих письмах восхищаются Реньо (как художником большого творческого темперамента, прекрасного колориста).

Пристально следили передвижники за искусством других стран Европы — английским, голландским, швейцарским, скандинавским. Родственные своим творческим поискам явления встречают они и в чешском, венгерском, польском искусстве. Им хорошо были известны самобытное творчество Мункачи и исторические полотна Матейко. Все, что было близко задачам демократического русского искусства в современном искусстве Запада, — все это внимательно и с пристрастием изучалось и обсуждалось передвижниками, так или иначе учитывалось в их творчестве.

Бывали и неоправданные увлечения, как увлечение Каламом у некоторых пейзажистов, или чрезмерно восторженная оценка рядом художников испанского живописца Фортуни. Но без широкого знакомства с исканиями западного искусства развитие русского реализма носило бы более ограниченный характер и совершалось бы с бóльшими потерями. Обращение к опыту современных зарубежных мастеров ни в какой мере не помешало сохранить глубокое национальное своеобразие русской демократической школы живописи.

Сохраняя постоянные творческие контакты и обогащаясь в процессе общения с искусством Запада, русская национальная реалистическая школа уже в 60-е годы обрела яркие черты самобытности и располагала замечательной плеядой мастеров, обладающих неповторимым индивидуальным творческим почерком. Со всей полнотой эти особенности проявились в 70-х и в 80-х годах, когда русская школа достигла полной зрелости и высокого мастерства.

[2] „Что касается Курбе, главы французских реалистов, — писал Стасов, — то ... нельзя не жалеть о том, что целое собрание картин этого художника, бывшее в начале выставки в Вене, впоследствии оттуда увезено по каким-то причинам политическим или судебным ..." (*Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 556-557).

БЫТОВАЯ ЖИВОПИСЬ И ПОРТРЕТ В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Термин „бытовой жанр“, существовавший для обозначения живописи, отражающей современную повседневную жизнь, не удовлетворял передвижников, так как не отвечал их высокому представлению о задачах бытописания. Картины бытового жанра назывались „жанрами“ или „жанровыми“. Истоки термина идут от классицистических традиций, от эпохи, когда бытописание считалось „genre bas“, то есть низким родом. В дальнейшем эта уничижительная интонация постепенно сгладилась, хотя сам термин остался. Несмотря на то, что сами передвижники употребляли термин „бытовая живопись“, их произведения на современные сюжеты были менее всего „бытописанием“ в собственном смысле этого слова. Бытописателями с большим основанием могут быть названы художники 60-х годов, изображавшие русскую жизнь в ее устоявшихся формах, обычаях, нравах — в стародавних традициях, которые наилучшим образом сохранились в Москве. Здесь ярче и отчетливее проявились черты жизненного уклада купечества, городского мещанства, мелкого чиновничества, прочнее были патриархальные формы городского быта. Не случайно наиболее интенсивно развитие жанровой живописи проходило именно здесь, что позволяет говорить о московской школе бытописания 60-80-х годов. К московским жанристам принадлежали Перов, Неврев, Прянишников, Савицкий, Вл. Маковский.

Художникам-разночинцам был чужд быт сановного и чиновного Петербурга. Не случайно Ярошенко, например, столь тесно связавший свою жизнь с Петербургом, уже в первых своих выступлениях, хотя еще и робко, стремится отразить не быт, а особенности типов и противоречия жизни большого столичного европеизированного города пореформенной России.

Ведущая роль, однако, принадлежит крестьянской теме, получившей в творчестве передвижников по сравнению с 60-ми годами более широкое и углубленное истолкование. Те перемены, которые происходили в деревне после крестьянской реформы, были жизненно важны для судеб всей страны. Они получили освещение и в публицистике и в художественной литературе.

Тот же повышенный интерес к деревне проявлялся и в изобразительном искусстве. Изучение рисунков передвижников, хранящихся в музейных фондах, позволяет увидеть, что даже члены Товарищества, не выступавшие на выставках с полотнами на крестьянскую тему, отдавали ей дань в своих рисунках.

Очень важно отметить, что в бытовой живописи передвижников, и особенно в картинах, отражающих жизнь деревни, отчетливо проявляются новые творческие тенденции, нашедшие свое полное развитие в реалистическом искусстве последней четверти XIX века. Уже в 70-е годы значительно глубже и многограннее, чем в предшествующее десятилетие, решаются художниками темы критики и обличения социальных противоречий действительности. Если Перов в своих произведениях 60-х годов, вскрывая с предельной остротой социальные противоречия города и деревни, показывая забитость, бескультурье и убогость обездоленных и отверженных, делал это подчас с откровенной и обнаженной прямолинейностью, то под рукой бытописателей последующего десятилетия приемы критики и обличения, сохраняя свою разящую силу, обретают более тонкие и гибкие формы выражения.

В жанровой живописи 60-х годов жизненные коллизии раскрывались преимущественно в противопоставлении различных сословий и социальных сил, в столкновении обобщенных образов. Типические образы иногда приближались к социальным маскам (например, монах в „Чаепитии в Мытищах“ Перова), были лишены или почти лишены личных, индивидуальных черт. Художники еще не могли соединить острое обличение сущности того или иного социального явления с умением передавать характеры, тонко раскрывать психологию героев, создавать ощущение их подлинной жизненности. Переход к более тонкой и сложной психологической мотивировке действий и поведения героев картины, совершающийся в течение 1860-х годов и нашедший свое отражение в творческой эволюции Перова, особенно характерен для 1870-х годов — времени созревания критического реализма в живописи. Уже в произведениях первых пяти выставок он определился вполне отчетливо.

Являясь преемницей искусства предшествующих десятилетий, бытовая живопись 70-х годов развивает особенно характерную для него традицию картин-новелл. Блестяще представленная в 40-х годах творчеством Федотова, она была принята Перовым и всем поколением „шестидесятников“. Эта традиция сохранилась и в эпоху Товарищества — в творчестве того же Перова, Вл. Маковского и Прянишникова, а в известной мере и М. П. Клодта. Выступал в этом жанре в 70-х годах и Виктор Васнецов. Продолжается этот жанр и в последующие десятилетия, приобретая в творчестве некоторых мастеров более поверхностный, сочувственно-критический, а то и просто сентиментальный характер.

Но уже в 70-е годы возникает и активно утверждается и другая линия — линия эпической картины, поднимающей проблемы большого социального и общественного звучания. Характерным было то, что тяготение художников к эпическим решениям, которое привело к созданию народных эпопей Репина и Сурикова, ранее и решительнее всего проявилось в полотнах на крестьянскую тему. Лейтмотив „Крестного хода в Курской губернии“, эпопеи, созданной Репиным в 1880-е годы, — четкое социальное расслоение пореформенной деревни. Ни жизнь современного чиновничества, ни жизнь купечества не могли дать в этот период материала для создания полотен эпического характера. Возможности для широкого, монументализированного изображения современности несла в себе лишь крестьянская жизнь — главная, стержневая тема передвижничества 70-80-х годов.

Важной вехой на этом пути было создание в 1872 году „Бурлаков" Репина. И сама картина и большое количество написанных на Волге, прямо на открытом воздухе этюдов имели огромное значение. Они по-новому раскрывали и поиски типов, и подготовительный путь к картине, и ряд формальных возможностей, ведущих к обогащению, усилению эмоционального воздействия произведения.

Но искусство критического реализма не могло опираться на наследие только бытовой живописи. По отношению к этому наследию можно говорить не только о преемственности, но и — в известной мере — об отталкивании, преодолении. Не нарушая выработанных эстетических основ, передвижники обращались в своих исканиях к тому лучшему, что было достигнуто в мировой классике, как зарубежной, так и русской. Своеобразная диалектика развития бытового жанра заключалась и в том, что классический опыт, в том числе и опыт академического искусства, надо было использовать в решении своих задач, осмыслить в иных связях, достигнуть в картине нового синтеза. Эти задачи были решены в последующие годы, но поставлены они были уже к середине 1870-х годов.

По мере развития и утверждения в русском искусстве демократических тенденций в процессе решения общих творческих задач наблюдается сближение поисков в разных жанрах, и особенно в бытовой и портретной живописи. Работа над бытовой картиной приводит художника к тесному соприкосновению с представителями различных социальных слоев современного общества, а работа с натуры значительно расширяет и углубляет понимание психологии воплощаемых в картине образов. Все это находит отражение и в портретной живописи, которая именно в это время обогащается типическими народными образами, а не только портретами конкретных представителей прогрессивной демократической интеллигенции. Углубляется психологическая характеристика изображаемого в портрете человека, его нравственное, социальное осмысление. В портрете особо ощущаются характерные для передвижников не только критическое отношение к жизни, но и поиски положительного образа, с наибольшей силой проявляющиеся в изображениях представителей демократической интеллигенции. Передвижники создали целую галерею портретов выдающихся деятелей русской культуры. Уже на первых двух выставках посетители увидели портреты А. Н. Островского, М. П. Погодина, В. И. Даля, И. С. Тургенева, А. И. Майкова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова. В дальнейшем эта галерея постоянно пополнялась и обогащалась. Наибольший вклад в ее создание внесли такие замечательные мастера портретного жанра, как Перов и Ге, Крамской и Репин, Серов, и другие.

Русское искусство имеет богатые традиции реалистической портретной живописи, идущие от XVIII века, оставившего значительное наследие. Они плодотворно развивались и в первой половине XIX века. В эти эпохи именно портрет, относительно свободный от власти канонов, по реалистической полноте своих образов шел впереди и сюжетной – исторической, и бытовой живописи, которая делала в русском искусстве лишь первые шаги.

В своем становлении передвижнический портрет был связан многими преемственными нитями с развитием романтического портрета первой половины XIX века. Доказательство этой связи дает нам сопоставление портретного наследия передвижников не только с наследием Кипренского и Тропинина, но и с портретами Брюллова. Как и портреты Кипренского и Тропинина, они говорили о нарастании в портретной живописи демократических начал, предвосхищающих и как бы готовящих почву для появления передвижнического портрета.

Однако портретная живопись 70–80-х годов обнаруживает не только черты преемственности, но и глубокие отличия от портретов Кипренского, Тропинина, Брюллова в самом понимании портретного образа своего современника. Меняются задачи, которые ставит перед собой художник. Героям портретов передвижников меньше всего свойственна идеальная гармоничность, отрешенность от повседневности. Новые задачи, которые ставили перед собой передвижники, были обусловлены необходимостью оставить потомкам правдивый облик живого человека, раскрыть его внутренний мир, силу воли, глубину мысли и сложность характера, подчас не лишенного противоречий. Отсюда характерной особенностью передвижнической портретной живописи становится точность и многогранность психологической характеристики человека, жизненность и богатство его духовного облика.

Лучшие портреты XVIII и первой половины XIX века доносят до нас типические черты своих современников. Но задачи типизации при сохранении конкретного, особого, индивидуального в человеческом образе вступали в противоречие в этих портретах с господствовавшей классицистической концепцией, в которой типическое понималось как отвлеченное от индивидуального. В передвижническом же портрете мы встречаем как бы обратное понимание типического: чем глубже проникновение в индивидуальность человека, чем конкретнее и ярче воссоздан его образ, тем отчетливее выступают в его портрете общие черты, сложившиеся под воздействием определенных жизненных условий.

Уже в 70-е годы передвижники достигают особого мастерства в создании глубоких и многогранных психологических характеристик, в передаче нюансов человеческих переживаний, умения, используя почти неуловимую мимику лица, подчеркнуть в человеке главное, выявить своеобразие его характера, его жизненную позицию. Все это позволяло передвижникам создавать в портрете целую повесть о жизни человека — своего современника.

Передвижники придавали особое значение портрету как исторически достоверному художественному документу, как правдивому свидетельству о людях своей эпохи. Искания в области портрета помогают решению психологических задач в картине, способствуют дальнейшему развитию как бытовой, так и исторической живописи.

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА В. Г. ПЕРОВА ДЛЯ РАЗВИТИЯ БЫТОВОГО ЖАНРА И ПОРТРЕТА В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Большую роль в становлении жанровой и портретной живописи передвижников сыграло творчество Василия Григорьевича Перова (1833-1882). В художественной деятельности Перова, начало которой падает на конец 50-х годов, коренятся многие из тех тенденций, которые получат свое дальнейшее и своеобразное развитие в искусстве 70-80-х годов. Перов был одним из первых московских живописцев, которые горячо поддержали предложение Мясоедова о создании вольного общества художников. Он не колеблясь подписался под Уставом и состоял в числе немногих учредителей Товарищества. Но оставался он в Товариществе только семь лет. Уже в 1877 году он вышел из его состава. Это была первая серьезная потеря, понесенная Товариществом.



11. *Василий Григорьевич Перов*

В 1871 году, когда открылась первая выставка передвижников, Перов был уже не молод, ему исполнилось 38 лет. Им был пройден большой и плодотворный творческий путь. Перову было 24 года, когда его своеобразное и сильное дарование получило признание. Последующие годы напряженного творческого труда упрочили его славу. Семилетнее участие в деятельности Товарищества было также чрезвычайно плодотворным. Но после разрыва с Товариществом он уже не создал ничего равнозначного ни произведениям своей молодости, ни произведениям зрелых лет.

В условиях общественного подъема конца 50-х и 60-х годов Перов был первым из живописцев, осмелившимся показать убогость и пустоту русской жизни, социальный гнет и бесправие людей, их горести и невзгоды, показать так прямо, резко, с такой остротой, которую не часто встретишь даже в сатирической графике той поры. Цикл его небольших картин — „Приезд станового на следствие“ (1857), „Первый чин“ (1860), „Сельский крестный ход на пасхе“ (1861), „Проповедь в селе“ (1861, ГТГ), „Чаепитие в Мытищах близ Москвы“ (1862, ГТГ) — обнажал социальные противоречия русской жизни дореформенной эпохи. В отличие от Федотова и большинства жанристов 60-х годов, по преимуществу бытописателей нравов купеческой и чиновничьей среды, Перов вводит в живопись крестьянскую тему[1]. Его ранние произведения — прямые предшественники работ передвижников: Мясоедова, Максимова, Савицкого, хотя их искусство и вносит много нового в бытовой жанр.

Выбранные художником сюжетные сцены трактуются в его произведениях как события, протекающие во времени. В них как бы совмещается прошедшее и настоящее. Это не просто изображение одного момента, но рассказ, заключающий в себе фабулу. Фабульность, повествовательность присущи каждой из ранних картин Перова. Но это отнюдь не простой пересказ увиденного, не фиксация наблюдаемого факта. Известно, что Перов воочию видел сцену чаепития во время своего хождения с И. М. Прянишниковым к Троице. „Он собственными глазами видел и этого монаха и того послушника, которых изобразил потом на своей картине, и единственно, что он присочинил тут, это — фигуру старого воина-нищего, которого прогоняет от монахов молодая прислужница“[2], — рассказывает Н. П. Собко. Это показание очень существенно. Оно говорит о том, что Перов сознательно использовал прием противопоставления для обнажения социальных противоречий, для усиления обличительной ноты картины[3]. И это также становится характерной особенностью русской реалистической живописи и в последующие годы — годы расцвета.

Перов противопоставляет персонажей своих картин не только сюжетно. Он находит особые художественные средства для характеристики представителей различных сословий и типов. Образы помещиков, духовенства, купечества почти приближаются к социальной маске (например, монах в „Чаепитии“, расплывшийся как квашня, с ртом-присоской и непомерным чревом, не столько отдельная личность, сколько олицетворение пороков духовенства). В то же время образы крестьян в „Проповеди в селе“, нищего в „Чаепитии в Мытищах“, девушки-гувернантки („Приезд гувернантки в купеческий дом“, 1869) написаны совсем по-иному — мягко и тепло, без каких-либо элементов гротеска. Страшная и беспощадная в своей правдивости картина поголовного пьянства, невежества и богохульства, душевного опустошения и нравственной распущенности в „Сельском ходе“ вызывает не только горький смех сквозь слезы, но и рождает негодование и глубокое сочувствие к участи этих бедных людей, их беспросветной жизни.

Произведения Перова второй половины 60-х годов свидетельствуют о значительной творческой эволюции художника, вплотную подводящей его к исканиям передвижников. По-прежнему глубоко и сильно показывая бедствия и страдания народа, полотна этих лет лишены, однако, сатирического характера, который был свойс-

[1] На это справедливо указывает в своей книге „В. Г. Перов“ (М., 1950) А. И. Архангельская.

[2] *Собко Н.* Василий Григорьевич Перов. Его жизнь и произведения. Спб., 1892, с. 29.

[3] Стасов справедливо говорит, что Перов создает образ монаха-тунеядца, «получающего все за то, что «празднен», и презирающего нищего „за то, что он век работал“.

твен ранним произведениям художника. В картинах „Проводы покойника“ (1865, ГТГ), „Тройка“ (1866, ГТГ), „Утопленница“ (1867, ГТГ) и других внимание художника целиком сосредоточивается на образах „униженных и оскорбленных“, на драматических ситуациях их бесправной, подневольной жизни. В этих полотнах исчезают черты обнаженной, прямолинейной тенденциозности, свойственной ранним полотнам Перова. Идейный замысел художника раскрывается посредством глубокого проникновения в психологию и душевное состояние простых людей, в сущность переживаемой ими жизненной драмы.

Картины приобретают большую образную и пластическую цельность. Окружение, пейзаж как бы связываются единым настроением с действующими лицами. В колорите картин в этот период совершается дальнейший переход от локальной интенсивной цветности к мягким сочетаниям соседствующих (близлежащих) цветов. В эволюции живописного мастерства Перова нашла свое отражение общая закономерность развития живописи от восприятия предметного мира в раздельности его форм и цветов к восприятию всех вещей и предметов в их слитности, в их объединенности общей тональностью. Это и был путь преодоления классицистических живописных традиций.

Новые тенденции в творчестве Перова наиболее ярко проявились в картине „Проводы покойника“*, по своему сюжету близкой к поэме Некрасова „Мороз, Красный нос“. Центральным в этой картине является образ крестьянской вдовы. Она показана со спины, но в ее согбенной фигуре, в ее изумительной по своей правдивости позе с острой выразительностью раскрывается душевное состояние охваченной горем женщины (изображение героини спиной к зрителю было для своего времени большой художнической смелостью). Силуэту склоненной спины женщины вторит понурое движение лошади. Развитие движения саней направлено по диагонали от зрителя вглубь и как бы уводит в безграничную даль снежных равнин. Такое построение картины было большой композиционной находкой Перова. Бегущая рядом с санями собачка — это не только сюжетная деталь. Ее бег усиливает ощущение движения (Прянишников в своих „Порожняках“, Суриков в „Боярыне Морозовой“ использовали этот прием параллельного движения).

Однако „шестидесятник“ Перов не замыкает свое творчество крестьянской темой. Его увлекает и жизнь города, с ее новыми явлениями: все более резкой поляризацией богатства и нищеты, беззаботной жизни сытых и убогости отверженных, ряды которых пополняли „отходники“ из разоряющейся деревни; возросшей эксплуатацией детского труда. Одна из самых значительных картин этого круга — „Тройка“. Она как бы продолжает собою картину „Проводы покойника“, рассказывая о дальнейшей судьбе сирот, оставленных умершим крестьянином. Художник развертывает перед зрителем драматическую сцену: оборванные дети, отданные по сиротству в мастеровые, везут огромную обледенелую бочку с водой. Эта сцена органически связана с хмурым зимним пейзажем и в настроении и чисто зрительно. Пейзаж, гармонируя с состоянием измученных, выбившихся из сил детей, повышает эмоциональную выразительность сюжета. Картине присуще и нечто новое — стремление художника к созданию живых и непосредственных и в то же время типичных образов.

В ранний период творчества Перов писал героев своих картин не с натуры, а опираясь на предварительно накопленные впечатления. Теперь он стремится подкрепить обобщение не только наблюдениями, сделанными в процессе непосредственного изучения натуры, но идти к созданию типических образов через этюды конкретной модели. Сохранился подробный рассказ самого художника о том, как он искал и нашел в толпе фабричных и мастеровых мальчика, ставшего прообразом одного из маленьких героев „Тройки“[4].

Трагический эпизод, связанный с исканиями модели в период работы над картиной „Утопленница“, изложен в рассказе „На натуре (заметки художника). Фанни под № 30“[5]. Даже если предположить наличие в обоих рассказах художественного домысла, описанное в них настойчивое стремление к открытию типического в жизненно конкретном не вызывает сомнений.

На этом этапе своего творческого развития Перов и приходит в Товарищество. Представленные на передвижных выставках 70-х годов жанровые произведения Перова уже не имели того обличительного пафоса, который отличал его произведения предшествующего десятилетия. Тем не менее лучшие из этих полотен определяли некоторые важные творческие тенденции в развитии искусства рассматриваемого времени.

Наиболее значительные достижения Перова в эти годы связаны в основном с портретной живописью. Наметившийся в его полотнах середины 60-х годов интерес к образу униженного, угнетенного человека, поиски положительного героя получили свое наиболее полное и яркое выражение в созданной Перовым в 70-е годы серии крестьянских портретов-типов и портретов представителей передовой русской интеллигенции. Написанные Перовым в конце 60-х и начале 70-х годов портреты „Фомушка-сыч“ (1868), „Странник“ (1870) и другие предвосхищали народные образы, созданные Крамским, Репиным и другими передвижниками. В этих портретах воплотилось представление художника о русском крестьянине, о присущем ему чувстве собственного достоинства, о таящихся в нем духовных силах. Особенно ярко эти черты выражены в образе Фомушки-сыча, во всем облике которого, в его пристальном и настороженном взгляде чувствуется недюжинный ум, огромные внутренние силы. Выразителен и образ Странника, этого своеобразного народного философа и правдоискателя, избравшего своим уделом нищенство и бродяжничество вместо рабского труда у помещика. Прототип Странника — крестьянин, бывший дворовый Христофор Барс-

[4] *Перов В. Г.* Тетушка Марья. Рассказ был первоначально напечатан в „Пчеле“ (1875, 23 марта, № 11, с. 129-137); см. также книгу Перова „Рассказы художника“ (с. 13-18). Перов был немногословен и сдержан в своих письмах. О замыслах художника дают представление его очень яркие автобиографические рассказы.

[5] Первоначально напечатан в „Художественном журнале“ (1881, янв., № 1, с. 13-20; февр., № 2, с. 81-92); см. также „Рассказы художника“ (с. 19-32).

кий, описан в рассказе Перова „Под крестом“. „В том я с детства привык считать себя рабом, рожденным от рабов отца и матери ... А здесь нужно добровольно надевать это ярмо и смиренно нести его. Нет! Этому не бывать“[6], — говорит он гневно.

Портреты выдающихся деятелей русской культуры, написанные Перовым в 70-е годы, вполне отвечают общей тенденции портретной живописи передвижников — созданию галереи „лучших людей русской нации“. В таких портретах, как портреты А. Н. Островского (1871), Ф. М. Достоевского (1872), историка М. П. Погодина (1872), писателя В. И. Даля (1872), воплотился присущий Перову исключительный дар наблюдательности, его умение раскрыть своеобразие характера модели. При этом сан, официальное положение изображаемого человека мало интересуют Перова-портретиста. Ему не свойственно и стремление к внешней импозантности решения. В выборе позы, жеста портретируемого, а также костюма он подчеркивает их жизненно достоверные, обыденные черты (Островский и Погодин изображены, например, в халате). Современники усматривали в этой особенности портретов Перова немалую смелость.

Фон и одежда в портретах Перова обычно даны в глухой темной гамме и к тому же как бы окруженными тенью. Зато отчетливо освещена голова портретируемого, выполненная очень тщательно, со скульптурной пластичностью. Внутренняя духовная жизнь образа сосредоточена в лице, в устремленном на зрителя взгляде, пристальном, словно сверлящем — у Островского, полном мучительных раздумий — у Достоевского*, хитром и жестком — у Камынина. Большую роль в характеристике образа играют в портретах Перова также руки. Характерен в этом отношении жест напряженно сплетенных, нервных рук Достоевского. Замечательно переданы бледные, тонкие пальцы Даля.

Раскрывая в портретах выдающихся представителей прогрессивной русской интеллигенции высокие духовные, нравственные начала, художник умел быть беспощадным в характеристиках людей, заключающих в себе, в его представлении, социальное зло. Так, в портрете купца Камынина (1882, ГТГ)) за внешне благообразным, патриархальным обликом встают хищные, стяжательские черты российского купечества. „Кит Китыч воспрянул ... во всем величии своего типа!“[7] — писали об этом портрете „Отечественные записки“.

Одновременно с портретом Перов продолжает работать в области бытописания. Но его картины 70-х годов утрачивают тот критический обличительный пафос, который определял высокое общественное звучание ранних произведений художника. Его полотна этих лет — „Охотники на привале“ (1871, ГТГ), „Рыболов“ (1871, ГТГ) и другие — посвящены повседневной жизни маленького человека, его нехитрым радостям и заботам. В картине „Охотники на привале“ запечатлена проникнутая добрым юмором жанровая сценка, не претендующая на постановку сколько-нибудь значимых жизненных проблем. Она свидетельствует о свойственной Перову и не ослабевающей с годами острой наблюдательности, мастерстве в точной передаче психологического состояния персонажей — качества, взятые на вооружение искусством критического реализма.

Впечатляющая сила ранних произведений Перова, как и целого круга полотен Федотова, в большей мере обусловлена драматизмом или комизмом положений, чем столкновением разных индивидуальностей, разных характеров. При этом, однако, сам контраст положений, жизненно достоверный и правдивый, тонко подмеченный и мастерски переданный, помогает показу социально-типического и в характеристике действующих лиц (сватовство потрепанного жизнью майора из „благородных“ к богатой купеческой дочке — у Федотова; нищий-инвалид и тунеядец монах — у Перова и др.).

В „Охотниках на привале“ и последующих бытовых полотнах совершен, если продолжить сравнение, переход к комедийности ситуаций и индивидуальному раскрытию характеров. В „Проводах покойника“ и „Тройке“, так же как и в „Утопленнице“, художник стремился к органическому сочетанию двух начал, столь отчетливо определившихся в сюжетных картинах передвижников, — *событийности*, драматизму положений и глубокому проникновению в психологическое состояние действующих лиц, в их духовный мир.

В „Охотниках на привале“ сюжета как *события* нет. Внутренняя динамика сцены основана на психологическом взаимодействии персонажей. Отсюда особое внимание художника к выразительности позы, жеста, которыми и раньше Перов отнюдь не пренебрегал, но которые не играли большой роли в его произведениях.

Обострение интереса к внешним проявлениям поведения и психологии человека не случайно. Оно во многом связано с пониманием образа человека в искусстве критического реализма. Поиски типического образа в самой жизни усложняют функции позы, жестов, мимики по отношению, например, к искусству классицизма. Они становятся гораздо более многообразными — приобретают бытовую характерность, помогая социальной и жизненной характеристике персонажей. Повышается их роль и в раскрытии психологии человека, в передаче общего идейно-художественного замысла картины. Тенденция к более сложному и дифференцированному использованию позы, жеста и мимики, присущая творчеству многих передвижников, находит в „Охотниках на привале“ яркое выражение. И действительно, жесты персонажей картины помогают характеризовать человека, его психологическое состояние в настоящий момент (распростертые руки бывалого охотника, говорящие о том, что „страшный“ рассказ дошел до кульминационного пункта; забытая папироска в руках увлеченного молодого слушателя; ироничный жест егеря, почесывающего затылок).

Характерна и индивидуализация, и тонкость передачи душевных состояний, находящихся в процессе смены и развития (чередование недоверия и улыбки на лице егеря, робость и восхищение в лице молодого охотника и т. д.). Таким образом, благодаря ярко выраженной психологической виаимосвязи между действу-

[6] *Перов В. Г.* Рассказы художника, с. 67.

[7] *Ковалевский П. К.* Вторая передвижная выставка русских художников. — „Отеч. зап.“. Спб., 1873, янв., № 1, отд. 2, с. 94.

ющими лицами достигается исключительная легкость „прочтения" „Охотников на привале". Салтыков-Щедрин полагал даже излишней третью фигуру — егеря. Весь замысел до конца раскрывается, по его мнению, уже на двух фигурах — рассказчика и молодого слушателя*.

Картина свидетельствует о дальнейшем овладении Перовым тональной живописью. Излюбленная художником на этом этапе мягкая гамма коричневатых, охристых и серых цветов различных оттенков отвечает природной гамме осеннего пейзажа. В трактовке пейзажа Перов развивает те ценные начала, которые наметились уже в „Сельском крестном ходе на пасхе". Он более тонко передает своеобразие природы средней полосы России. Выразительно написан и охотничий натюрморт. В то же время ни в „Охотниках на привале", ни в других полотнах этого времени мы не находим уже ни язвительной сатиры, ни больших социальных проблем, которые волновали художника в предыдущие годы.

В. М. Гаршин, не называя прямо Перова, резко выступает в печати против этого цикла полотен, против „всяких" птицеловов, рыболовов и т. д. Он видит в них утверждение мелкого бытовизма, снижение высоких общественных задач искусства. В отходе Перова от больших социальных тем к бездумной занимательности и анекдотичности сюжета нашел свое выражение спад общественного и обличительного пафоса творчества художника, разуверившегося после крестьянской реформы в возможности освобождения народа и понявшего тщетность своих усилий в осуществлении демократических гражданственных идеалов. Об этом свидетельствует и разрыв Перова с Товариществом. В 1877 году Перов, как уже говорилось, выходит из объединения. Душевная и творческая смятенность Перова в последние годы отмечается всеми биографами. Его искания порой похожи на смятение. Он доходит иногда до того, что разрезает на куски неудовлетворяющие его полотна.

Помимо причин общего, исторического порядка, обусловивших идейные метания интеллигенции 60-90-х годов, на душевное состояние Перова сильно повлияла смерть жены. По его литературным высказываниям можно предполагать, что в течение некоторого времени вопросы борьбы с социальным злом вытесняются идеями смирения и долготерпения, связанными с религиозными настроениями. Но, судя по его творческой лаборатории, по эскизам композиций, эти настроения никогда не становились господствующими. И в эти годы Перов — отнюдь не равнодушный созерцатель. Чрезвычайно характерен в этом смысле рисунок „Современная идиллия", где художник с почти плакатной остротой раскрывает сущность и характер капиталистического развития России**. По меткости и язвительности сатиры, по умению обнажить одно из стержневых противоречий современной действительности этот набросок нисколько не уступает циклу Перова, созданному в 1860-е годы. Важно то, что художник увидел новые противоречия в русской действительности.

Существует предположение, что ранее созданный образ Камынина послужил основой для этого рисунка. Вряд ли можно согласиться с этой гипотезой. В „Идиллии" олицетворением капитала является образ восседающего на троне молодого купчика новой формации — с иной, чем у Камынина, повадкой, с тщательно подстриженной бородкой, полуевропеизированного облика. Роднит обоих лишь выражение хищной, недоброй энергии. Но очевидно, в глазах Перова это выражение было типичным для преуспевающего купечества.

Показательно, что именно Перов вводит и развивает, хотя и не доводит до воплощения в завершенной картине, мотив идейного политического спора — мотив, впоследствии в разных трансформациях проходящий через произведения передвижников. У Перова мы встречаем два варианта „спора" студентов со священнослужителями, причем второй из них, 1880 года, — когда уже назревает революционная ситуация в России***. Появление этого мотива глубоко закономерно. Оно отражало страстное стремление лучшей части современной Перову русской интеллигенции найти правильные пути в решении вопроса о судьбах народа.

Вопрос о народных судьбах встает и в задуманном Перовым триптихе, посвященном восстанию Пугачева. Однако выполненные на основе нескольких эскизов два варианта третьей части триптиха „Суд Пугачева" давали одностороннюю и в целом неверную трактовку восстания Пугачева в композициях 1875 и 1879 годов — как стихийного бунта. Тем не менее, беря для триптиха тему народных волнений, выводя на авансцену народ, Перов выступал в исторической живописи как новатор.

Нельзя не отметить некоторые плодотворные начала в поздних, послепередвижнических исканиях Перова в области больших исторических композиций („Никита Пустосвят", 1881, ГТГ, и др.). Однако в этих картинах он в известной мере теряет свою самостоятельность, возвращаясь к академическим традициям.

В 60-х годах в творчестве Перова как в фокусе сосредоточивались все те искания, которые пронизывали область бытописания. Роль бытовых картин, созданных Перовым в 70-х годах, была уже не столь значительной. Но для выступившей в эти годы плеяды бытописателей деревни — Мясоедова, Максимова, Савицкого предшествующие шаги Перова являются неоценимыми.

Тем не менее творчество Перова передвижнических лет определяет одну из общих существенных линий развития критического реализма — линию глубокого психологического раскрытия образов, которая особенно сильно проявилась в портретных работах художника. Представленные на первых передвижных выставках портреты Перова являлись для членов Товарищества настоящей школой реалистического мастерства.

Влияние Перова на реалистическую живопись 70-х годов огромно. Оно отнюдь не ограничивалось рамками жанровой живописи, хотя в произведениях бытописателей (Маковского, Прянишникова, Мясоедова, Савицкого и других) его легче проследить. Достижения Перова в области психологического анализа были равно значительны и для живописи исторической и для портрета. Впоследствии Репин во многом опирается на наследие Перова. К наследию Перова обращаются и другие передвижники. Мы видим использование методов Перова и развитие заложенных им начал у Ге, Крамского, отчасти и у Сурикова.



12. *Перов В. Г.* **ПРОПОВЕДЬ В СЕЛЕ. 1861**



13. *Перов В. Г.* СЕЛЬСКИЙ КРЕСТНЫЙ ХОД НА ПАСХЕ. 1861



14. *Перов В. Г.* ПРОВОДЫ ПОКОЙНИКА. 1865



15. *Перов В. Г.* ЧАЕПИТИЕ В МЫТИЩАХ, БЛИЗ МОСКВЫ. 1862

16. *Перов В. Г.* „ТРОЙКА". УЧЕНИКИ МАСТЕРОВЫЕ ВЕЗУТ ВОДУ. 1866



17. *Перов В. Г.* УТОПЛЕННИЦА. 1867

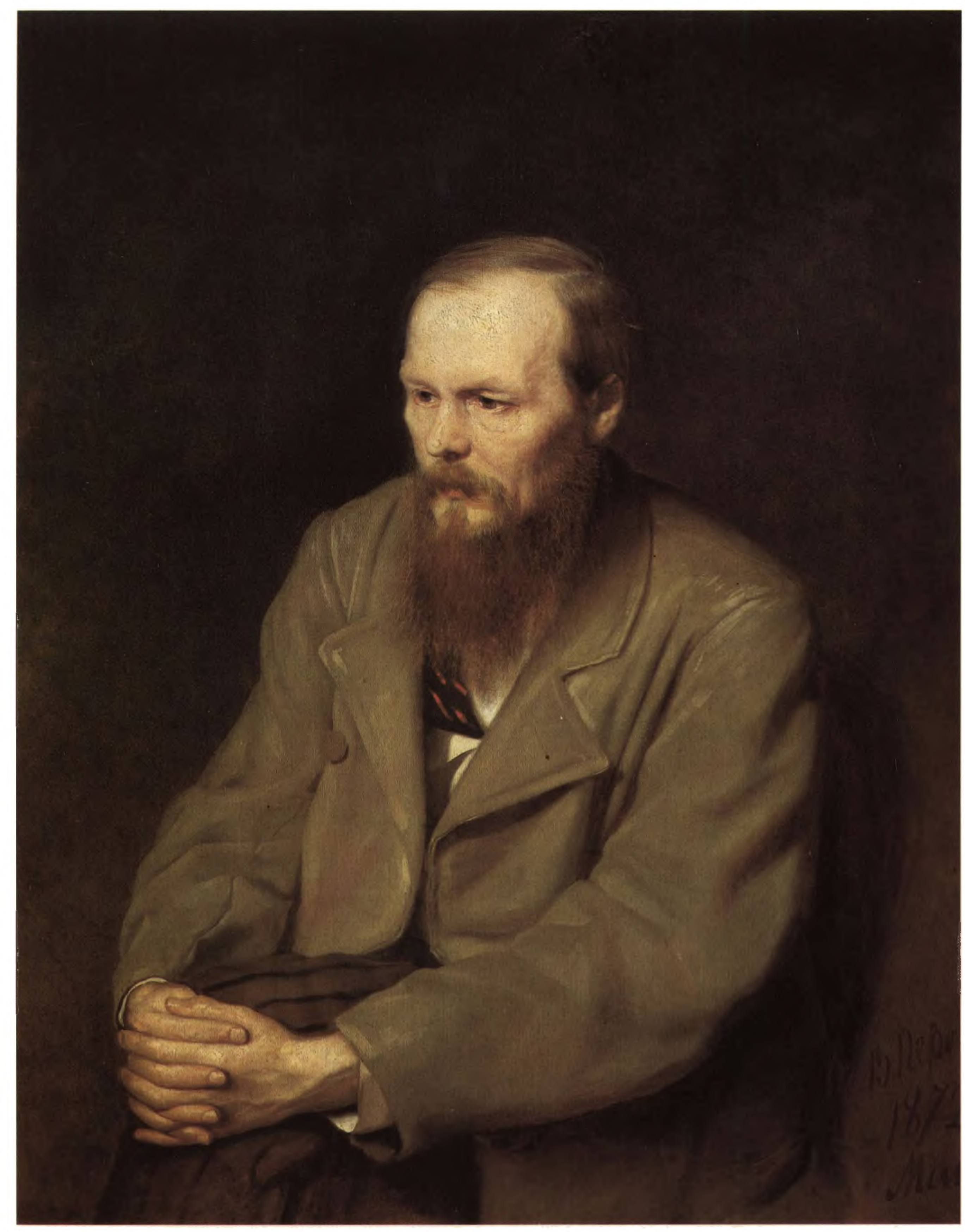
18. *Перов В. Г.* ПОСЛЕДНИЙ КАБАК У ЗАСТАВЫ. 1868



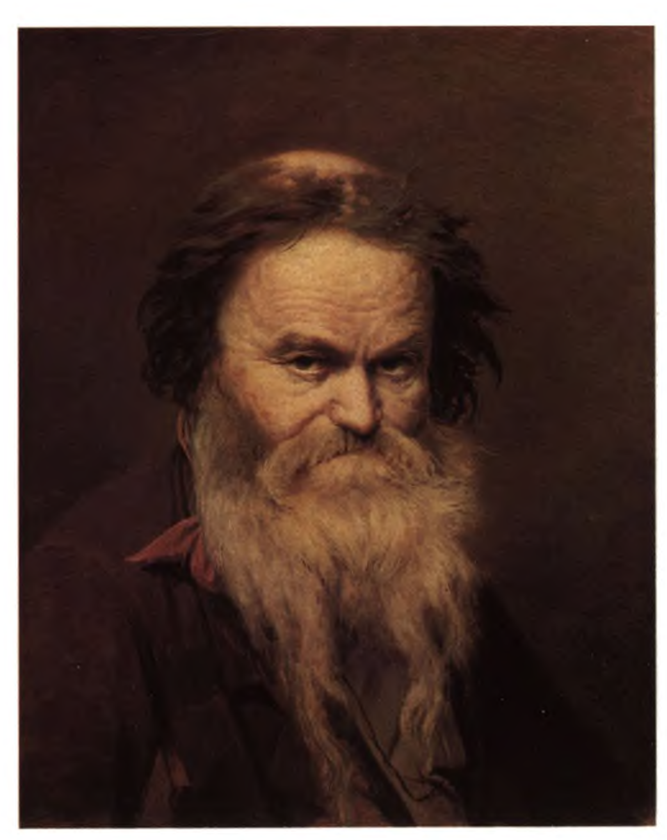
19. *Перов В. Г.* ПРИЕЗД ГУВЕРНАНТКИ В КУПЕЧЕСКИЙ ДОМ. 1866



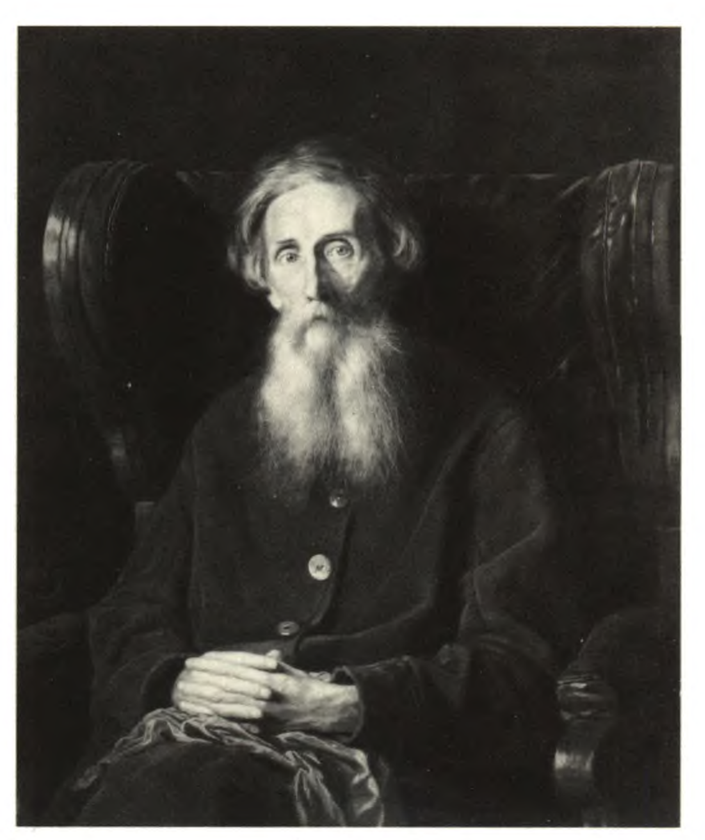
20. *Перов В. Г.* ПОРТРЕТ А. Н. ОСТРОВСКОГО. 1871



21. *Перов В. Г.* ПОРТРЕТ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО. 1872



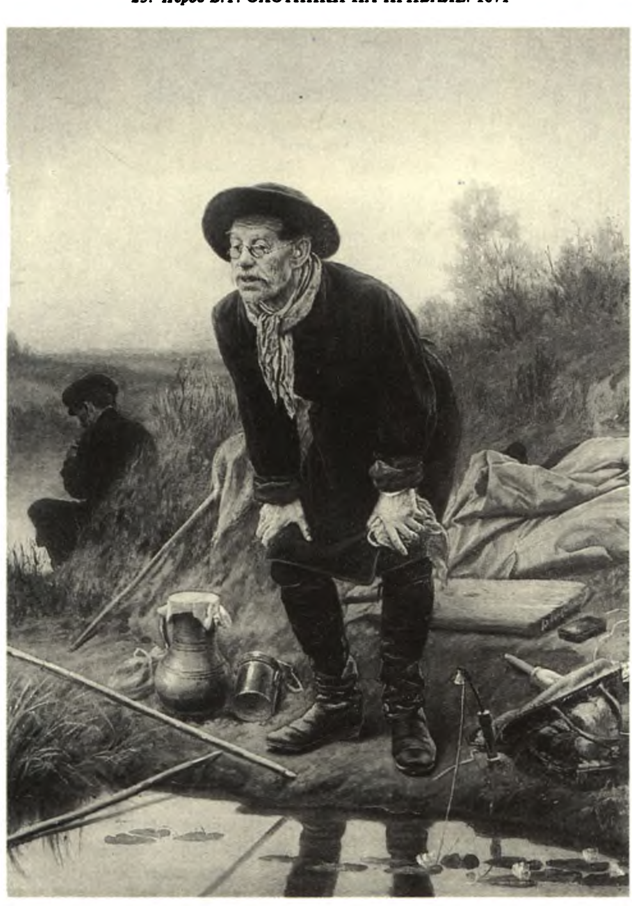
22. *Перов В. Г.* ФОМУШКА-СЫЧ. 1868



23. *Перов В. Г.* ПОРТРЕТ В. И. ДАЛЯ. 1872

24. *Перов В. Г.* СУД ПУГАЧЕВА. 1875

25. *Перов В. Г.* ОХОТНИКИ НА ПРИВАЛЕ. 1871



26. *Перов В. Г.* РЫБОЛОВ. 1871

И. Н. КРАМСКОЙ И ПОРТРЕТ В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Со времени выхода Ивана Николаевича Крамского (1837-1887) и других „протестантов“ из Академии в конце 1863 года до организации Товарищества прошло около семи лет. Это годы формирования Крамского-художника. Творческая зрелость его и все наиболее ценное, что он создал, теснейшим образом связано с Товариществом. А само Товарищество неотделимо от Крамского. Сейчас можно в полной мере оценить роль Крамского не только как выдающегося деятеля передвижнического движения, но и как художника, оригинальный вклад которого в развитие русского портрета по своему значению никак не уступает вкладу Перова. Крамской исходит из общих с Перовым принципиальных творческих предпосылок, но развивает в сфере критического реализма несколько иную, тоже исторически обусловленную линию развития портрета.



27. *Иван Николаевич Крамской*

Сам художник недооценивал свой дар портретиста, недооценивал и значение своей работы в этой области. Часто, то скорбно, то негодуя, сетовал он на необходимость выполнять заказные портреты. Свое призвание Крамской видел в сюжетной картине. Это заблуждение внесло немало трагического в его жизнь. Он напряженно пытался облачить весь пафос своих убеждений, своих философских раздумий в одежды евангельских легенд, испытывал при этом часто неудовлетворенность и не замечал, что многое из того, что ему хотелось сказать, прибегая к образам Нового завета, сказано в лучших его портретах.

Вечера Артели, как уже говорилось выше, привлекают в квартиру Крамского передовые художественные силы Петербурга. Его имя узнают и в Москве[1]. Все же до конца 60-х годов Крамской как художник известен мало. Его портреты, порой рисованные „соусом“ на вечерах Артели, пользуются успехом и признанием в очень узком кругу. Приобретенный в юности опыт ретушера подсказал ему этот метод работы, которым он владел в совершенстве. Он отказался от штриховки и наносил тени широким пятном, а наиболее светлые места, например блики, порой прокладывал мелом (это значительно ускоряло процесс работы). Зачастую портрет в натуральную величину бывал готов в один-два сеанса.

В этих рисунках еще не раскрылось дарование Крамского-портретиста. Отдельные листы суховаты, в них чувствуется еще нечто от ученической старательности, влияние академических навыков. Но интерес к духовному облику портретируемого определился уже здесь. Сам Крамской не удовлетворен этими графическими работами, его бесконечно привлекает живопись: „Живопись! Я готов это слово повторять до изнеможения“, — пишет он еще в юношеском дневнике. Но овладение живописным языком дается не сразу. Только в 1869 году Третьяков обращается к нему с предложением написать портрет Гончарова. Это было уже действительно первым показателем признания.

Зрелость Крамского как портретиста относится уже к 70-м годам. Обычно ее связывают с целым циклом портретов передовой интеллигенции, и портреты эти действительно составляют очень важную и существенную часть наследия Крамского. Однако впервые творческие возможности Крамского проявились в серии портретов крестьян. Ряд этих портретов, скромно названных этюдами, был показан уже на Первой и Второй* Передвижных выставках. Интерес Крамского к крестьянским образам вызван теми же причинами, которые обусловили основное направление бытовой живописи этого времени. Художник развивает на новом историческом этапе традиции портрета-картины, обогатив его новым демократическим содержанием.

Крамской — горожанин. Деревню он знает не так близко, как Максимов и некоторые другие передвижники. Но он — глубокий наблюдатель. У него зоркий глаз, и, что тоже очень важно, он сознательно ставит перед собой задачу изыскания типического в самой жизни. Более того, Крамской не только ставит, но и умеет решать поставленные перед собой задачи. Правда, круг портретных образов Крамского, посвященных крестьянству, впоследствии был оттеснен его же портретами выдающихся современников. Но крестьянский цикл, несомненно, составляет в наследии его очень существенное звено.

Мы знаем не всех людей, послуживших оригиналами для крестьянской серии Крамского. Но ясность и глубина социально-психологической характеристики заставляют нас поверить в правдивость воплощенных в серии народных образов. Некоторые из этих образов почти трагичны, как, например, Крестьянин из Русского музея. Не о нем ли говорил Салтыков-Щедрин: „Поселянин вглядывается в этюд Крамского „Голова мужика“ и восклицает: „Матрена! Матрена! смотри ... рваный это я!“[2] Не о нем ли идет речь и в статье журнала „Беседы“, где сказано: „Голова крестьянина являет в художнике опасного соперника (чем больше, тем лучше) г. Перову“[3].

[1] Вероятно, он познакомился с московскими художниками еще во время работы в храме Христа Спасителя.

[2] „Отеч. зап.“, 1871, № 12, с. 269.

[3] *Урусов Г. Г.* Выставка художественных произведений. — „Беседа“, 1872, № 12, отд. 2, с. 26.

Лица крестьян в портретах Крамского порой красивы великорусской красотой. Выражение их задумчиво, сдержанно, скорбно или даже недобро, но всегда значительно. Содержателен портрет тучного „Деревенского старосты" (известен и под названием „Мельник", 1873, ГРМ). Богатырской силой дышит образ крестьянина (1874, Пензенский музей).

Серия эта, по-видимому, сыграла большую роль в формировании Крамского-портретиста. В. И. Немирович-Данченко рассказывает со слов художника следующий эпизод. Молодой Крамской написал очень похожий этюд старика крестьянина. Однако сам натурщик отнесся к своему портрету критически: „Ты, может, то и нарисовал, а душу забыл", — сказал он.

„Как же душу-то рисовать? — обиделся я.

— А это уже твое дело — не мое"[4].

Разговор этот, по словам Немировича-Данченко, произвел на молодого художника очень сильное впечатление и повлиял на дальнейший ход работы. Интерес к „душе" модели становится самой характерной чертой Крамского-портретиста. У него входит в традицию беседовать со своей моделью во время сеанса. Позу, поворот головы, жест рук он выбирал неожиданно для портретируемого, в процессе беседы[5], поэтому они и приобретают в большинстве портретов Крамского такую подкупающую естественность. В выражении лиц изображенных в его портретах людей никогда нет неподвижной застылости — они одушевлены напряженной работой мысли. Крамской не терпел болтовни по пустякам. Он затрагивал в беседах жизненно важные вопросы.

Наиболее значительным среди работ крестьянского цикла является портрет Полесовщика (1874, ГТГ). „Полесовщик"[6] — уже не этюд. Это — портрет, крепко построенный и законченный. Воплощенный в нем образ крестьянина лишен идеализации, но он лишен и всякой авторской снисходительности, в нем выражена гордая и, быть может, недобрая, грозная сила, и присущее крестьянину чувство человеческого достоинства.

Эти особенности образа Полесовщика становятся особенно очевидными, если сравнить его со „Странником" Перова, написанным в период, когда идеи смирения и примирения все более овладевают автором „Проповеди в селе". Сам Крамской раскрывает идейное содержание „Полесовщика" в следующих строках: „... мой этюд в простреленной шапке по замыслу должен был изображать один из тех типов (они есть в Русском народе), которые многое из социального и политического строя народной жизни понимают своим умом и у которых глубоко засело неудовольствие, граничащее с ненавистью. Из таких людей в трудные минуты набирают свои шайки — Стеньки Разины Пугачевы, а в обыкновенное время — они действуют в одиночку ..."[7].

Крамской ясно увидел активные силы протеста и осуждения существующего строя, зреющие в недрах народа, в среде крестьянства — и в этом новаторский характер созданных художником крестьянских образов. В первой половине 1870-х годов еще не было социальных типов, равнозначных Полесовщику. Этюды к „Бурлакам" Репина говорят о могучих народных силах как о силах еще как бы дремлющих и потенциальных.

Сам Крамской, характеризуя Полесовщика, добавляет: „Тип несимпатичный, я знаю, но знаю также, что таких много. Я их видел"[8].

Образная выразительность портрета во многом создается его композиционным решением. Полесовщик как бы постепенно входит в поле нашего зрения, внимательно окидывая нас своим проницательным взглядом. Его левая рука частично еще за пределами картины. Пустое пространство фона справа помогает мысленно продолжить разворот фигуры к зрителю. Торс дан в таком повороте, при котором правое плечо уходит в глубину фона. Лицо обращено к зрителю, а глаза как бы опережают это движение[9]. Отсюда и возникает ощущение только что остановленного и пристально устремленного на зрителя взгляда. Общий абрис фигуры рельефно выделяется на темном фоне. Освещена только правая часть лица. Прекрасно переданы красивые, энергичные линии носа и умный, твердый взгляд выделенного светом сверкающего правого глаза. Мягкий поток света, освещающий нижнюю часть полотна, лепит мощные объемы торса Полесовщика, его сильное левое плечо (правое — в перспективном сокращении). Диагональное направление светового потока совпадает с положением посоха в руках Полесовщика и усиливает ощущение поступательного движения фигуры.

Портрет написан в звонкой гамме. Темно-зеленый фон как бы намекает на лесную чащу — сферу деятельности Полесовщика. Зеленые оттенки преобладают и в серой одежде. Коричневый тон лица оживлен введением оранжевых и киноварных оттенков.

Интересен по проникновенной глубине характеристики портрет-тип „Мина Моисеев", написанный, по-видимому, под воздействием романа Н. Н. Златовратского „Устои"[10]. Роман рассказывает о ломке патриархальных устоев в деревне. Художника, видимо, увлек образ героя романа крестьянина Мины Афанасьевича. „Мина Моисеев" Крамского и сметлив и зорок. Он много претерпел в жизни, но сумел устоять в жизненной борьбе и накопить человеческую мудрость, ясный ум и добрый юмор. В этих портретах нашли свое дальнейшее и углубленное развитие начатые Перовым традиции изображения крестьянства. Крамской показывает крестьян во всей сложности их внутреннего духовного мира, в своеобразии их характеров, выкованных их тяжелой подневольной долей. Появление этих образов, с их явно выраженным активным волевым началом, облегчило художникам последующих поколений создание образов рабо-

[4] *Немирович-Данченко В. И.* Два художника. — „Всемирная ил.", т. 38, 1887, 4 июля, с. 22.

[5] П. Ковалевский рассказывает об этом подробно в своих воспоминаниях о Крамском (см.: „Рус. мысль", 1887, № 5, май, отд. 1, с. 177-192. Иван Николаевич Крамской (из „Встреч на жизненном пути").

[6] Известен и под названием „Проходимец", „Человек с простреленной шапкой".

[7] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 298. Письмо Третьякову от 19 апр. 1875 г.

[8] Там же.

[9] Употреблялось, и, как мне кажется, закономерно, выражение „упреждающее" движение.

[10] Точное название полотна — „Крестьянин с уздечкой". „Портрет Мины Моисеева" (1883, Киевский музей русского искусства).

чих и революционеров как представителей ведущих социальных сил современного им общества.

Но уже в 70-х годах возникает и становится главной темой творчества Крамского тема, связанная с судьбами русской интеллигенции. Как и многих его современников, Крамского особенно волновала та роль, которую играла разночинная интеллигенция в утверждении принципов гуманизма и общественного долга перед народом, в осознании глубокой порочности существующего строя. Поэтому не случайно появление на 2-й Передвижной выставке картины Крамского „Христос в пустыне", в иносказательной форме воплощающей мечты и глубокие философские раздумья художника.

Замысел картины, видимо, вызревал давно. Еще в 1870 году Крамской писал своему молодому другу, рано умершему пейзажисту Ф. Васильеву, что видит фигуру Христа и весь окружающий его пейзаж отчетливо, как галлюцинацию. Эта отчетливость ви́дения помогает художнику воображаемое представить как реальное. Он изображает рассветный час. На светло-желтом небе, только внизу тронутом янтарем зари, выделяется темным силуэтом фигура сидящего Христа. Он целиком погружен в мучительные раздумья. Фигура Христа в живописном отношении решена для своего времени смело. Вся она в тени. Но на лице, на сгибе колен, на ступне ноги заметны голубоватые отсветы, в тенях лица — сиреневые. Так смотрится фигура только на пленэре.

Чтобы правдиво передать пейзаж в картине, Крамской дважды ездил в Бахчисарай и Чуфут-Кале, каменистые пейзажи которых казались художнику близкими географическим особенностям Палестины. Это свидетельствует о том, что художник стремился придать воплощению евангельской легенды черты исторической конкретности[11]. Два раза на протяжении шести лет он писал о том, что выбор героя картины имеет символическое (Крамской даже говорит — иероглифическое) значение. „Это не Христос ..." — отвечает он на письмо В.М.Гаршина. — Это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный"[12].

„Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека ... когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево ... Расширяя дальше мысль ... я, по собственному опыту ... могу догадываться о той страшной драме, какая и разыгрывалась во время исторических кризисов"[13].

В другом письме Крамской подчеркивает, что видит в этом символическом образе — политического деятеля, борца за социальную справедливость: „Пусть бы Христос делал чудеса, воскрешал мертвых, летал по воздуху, его бы оставили в покое; никто из власть имущих ... не стал бы ни нападать, ни защищать. Но совсем другой разговор, когда находится такой чудак, который будит заснувшую совесть"[14]. Сверяя высказывания художника с самой картиной, советские исследователи русского искусства XIX века справедливо приходили к мысли, что перед нами, в сущности, олицетворение разночинца-демократа, изображенного в тот драматический момент, когда он решает вопрос о своем переходе в „стан погибающих за великое дело любви", знающего тяготы этой борьбы и преодолевающего внутреннее колебание.

Появление подобного полотна на одной из первых же выставок Товарищества очень показательно. Проблема социальной роли передовой интеллигенции как борца за освобождение народа была в эту пору чрезвычайно актуальной. Не случайно именно Крамской, который возглавил „бунт 14-ти", а затем стал одним из крупнейших деятелей передвижничества, выдвигает эту проблему в своем творчестве.

Правда, за десять лет перед тем картина Ге, которая, по словам Стасова, тоже олицетворяла в облике Христа борца за освобождение человечества, с его трагической судьбой, прозвучала как новое слово. Однако жизнь пульсировала быстро, и к началу 70-х годов полный отклик могло встретить только произведение, которое говорило бы о событиях и идеалах современности, не одеваясь в костюм прошлых веков. Сам Крамской в одном из своих писем пишет: „Мне говорят — время изображения его уже прошло"[15].

И это было верно. Ярошенко, Вл. Маковский, Репин шли именно таким путем. Но Крамской так и не сумел, обращаясь к этой теме в сюжетных композициях, переступить за круг евангельских мотивов, и в этом причина трагической для него неудачи его последней картины, „Хохот", которую он писал „кровью сердца".

Однако было бы ошибочно считать „Христа в пустыне" творческой неудачей художника: картина, не лишенная художественных достоинств, имела весьма серьезный резонанс и у коллег и у зрителей. Другое дело, что речь художника более свободна, естественна и богата оттенками в цикле его портретов современников — товарищей по кисти, писателей, деятелей науки, — написанных в 70-х годах.

В этом цикле есть много общих „родовых" черт с портретами Перова. Это тоже полотна, лишенные парадности и репрезентативности, портреты психологического звучания. Но они содержат и ряд существенных индивидуальных отличий. Крамской лаконичнее Перова. Поясной срез, почти полная отрешенность от конкретных деталей одежды и обстановки освобождают большинство портретов Крамского от всякого оттенка бытовизма. Художник совершенно безразличен к аксессуарам, к характеру одежды. Он набрасывает костюм бегло, как бы желая как можно скорее избавиться от этого неизбежного этапа работы портретиста. Здесь сказывается не неумение, а нетерпеливое желание скорее уйти от вторичного и малозначащего. Все внимание художника сосредоточено на лице портретируемого.

[11] „Евангельский рассказ, какова бы ни была его историческая достоверность, есть памятник действительно пережитого человечеством психологического процесса", — писал 27 декабря 1873 г. Крамской А. Д. Чиркину (в связи со статьей А.С.Шкляревского, посвященной этой картине, в „Киевлянине" за 1873 г.; см.: *Крамской И.Н.* Письма. Т.1, с.219).

[12] Там же. Т.2, с.142.

[13] Там же, с. 140-141. Говоря о собственном опыте, Крамской имеет в виду прежде всего тот день, который он называет единственно хорошим днем в своей жизни, „честно и хорошо прожитым", то есть день отказа от конкурсного задания Академии.

[14] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 220. Письмо А. Д. Чиркину от 27 дек. 1873 г.

[15] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 1, с. 221. Письмо А. Д. Чиркину от 27 дек. 1873 г.

Перов остро и порой дерзко подчеркивает характерные особенности, выразительные детали лица. Даже по портретам можно угадать его великолепный дар сатирика. Крамской тоже прекрасно ощущает характерные черты модели. Однако „Крамской никогда не впадает в резкость, никогда ничего не подчеркивает, не утрирует, не останавливается на деталях, на мелочах. Главный тип лица, его отличительные жизненные особенности — этому приносится в жертву все, в связи с этим вырабатываются и детали“[16], — отмечала современная критика.

Освещение в портретах Крамского обычно притушено. Источник его не ясен. В них нет ни резких контрастов света, ни четкой пластики форм, объемность которых почти не ощущается. Изображение органично возникает из цветовой среды фона.

Ощущение серьезной, глубокой, а порой и скорбной думы присуще большинству изображенных в этих портретах людей. Однако, и в этом важная особенность Крамского-портретиста, духовная сосредоточенность его героев лишена статичности, их мысль как бы кристаллизуется в процессе проникновенного дружеского общения с невидимым собеседником, на место которого зритель невольно ставит себя.

В серии портретов деятелей русской культуры мы снова встречаем, как и в „Полесовщике“, ряд композиционных приемов, которые сообщают воплощенным в ней образам характер динамического общения со зрителем. Как и „Полесовщик“, портреты Литовченко и Григоровича* как бы только входят в поле нашего зрения. По принципу, родственному „Полесовщику“, дано в этих полотнах и положение торса, поворот головы и т. д. У Литовченко ощущение динамичности усиливает жест руки, у Григоровича руки с очками опускаются, в то время как голова откидывается кверху, а глаза направляются книзу, на более низкого ростом собеседника.

Даже изображение смертельно больного Некрасова — направление его взгляда, жест обеих рук — говорит о том же моменте обмена мыслями, общения («Некрасов в период «Последних песен», 1877, ГТГ).

Окружение в этих портретах в тех случаях, когда оно есть, интересует художника не как бытовая среда, а как среда, где протекает сам творческий процесс. Ощущение вдумчивого душевного общения со зрителем, напряженной работы мысли составляет главное обаяние лучших портретов Крамского. Оно особенно тонко и глубоко выражено в портрете Л. Н. Толстого (ГТГ).

Крамской писал его впервые в 1873 году, по заданию Третьякова**. Толстой был уже известен как писатель, но еще не выступал со своей религиозно-философской проповедью. Ни понятие „толстовство“, ни сам термин этот еще не существовали, и Ясная Поляна еще не стала местом паломничества. Поэтому, когда, вскоре по приезде в Ясную Поляну, Крамской пишет о Толстом, что он „на гения смахивает“, он выражает мнение, сложившееся у него в процессе личных бесед с писателем.

Толстой сидит глубоко задумавшись. Но и здесь Крамской прибегает к своему излюбленному композиционному приему, который содействует внутренней динамике образа. Фигура Толстого дана в трехчетвертном повороте. Лицо как бы неторопливо повернуто в фас, причем глаза вскинуты на невидимого собеседника, речь которого он внимательно слушает.

Темная, коротко остриженная борода и бакенбарды писателя почти сливаются с темным же фоном. Все лицо как бы в легкой полутени. Отчетливо видны, однако, умные и даже суровые глаза исподлобья и твердый склад рта. В аскетической строгости облика, в проницательном взгляде писателя, в самой цветовой гамме портрета, построенной на сочетании глубоких холодных тонов, ощущается внутренняя значительность, свойственная живому прообразу этого портрета. Есть в облике писателя и оттенок мужественной скорби, но скорби „не о потере состояния“, как выразился сам Крамской, а скорби гражданина, размышляющего о судьбах своей родины. Это та же скорбь, которая присуща и образу Салтыкова-Щедрина и некоторым другим портретным образам Крамского***.

Не случайно молодой Крамской так пылко изъяснялся в своем пристрастии к живописи. В течение 70-х годов он много думает над колористическими проблемами. Его не удовлетворяет больше притушенная гамма многих ранних передвижнических полотен. Он полагает, что правдивость отображения жизни может и должна сочетаться с передачей ее колористического богатства. Он высоко ценит новые и смелые живописные достижения Репина. Крамской интересуется колористическими исканиями импрессионистов. Его привлекает их стремление передать трепет, вибрацию цвета и света, хотя сам он никогда не использует в своих произведениях метод и приемы этих художников.

Крамской — приверженец тональной живописи. Тональность понимается им как гармония устойчивых близлежащих (соседствующих) цветов. И здесь он достигает высокого мастерства живописи. Черный цвет, мало популярный у импрессионистов, как и различные оттенки коричневого, играют в его полотнах немалую роль. Зрелость Крамского как живописца неуклонно возрастает. Живописная гармония его портретов становится сложнее и тоньше, гамма близлежащих цветов постепенно обогащается. Это видно, например, по тонко звучащему лейтмотиву теплых оттенков белого в портрете Некрасова. Это заметно и в сюжетных картинах, особенно в небольшом и очень цельном по настроению полотне „Осмотр старого дома“ (1873, ГТГ).

В портретных образах, созданных Крамским в конце 70-х и в 80-х годах, при сохранении остроты характеристики появляется бо́льшая артистичность, свобода в использовании пластических средств. Гибче становится рисунок. Новые качества можно проследить в портрете актера В. В. Самойлова (1881, ГТГ). Они ощущаются в большей объемности, пластичности, в полнокровной материальности трактовки лица, в блестящей передаче фактуры одежды, в более бытовой интерпретации образа. Они ощущаются и в написанном уверенной, широкой кистью портрете С. П. Боткина (1880).

Новые черты проступают и в решении картины „Неизвестная“ (1883, ГТГ). В картине изображена изы-

[16] *Александров А.* Крамской как портретист. — „Худож. журн.“, 1881, № 3, с. 165-166.

сканно одетая молодая женщина, медленно проезжающая в открытом экипаже, повернув к зрителю свое прекрасное и задумчивое лицо. Оригинальная и смело найденная композиция помогает почувствовать небанальную, гордую красоту этого лица, независимость взгляда темных, опушенных длинными ресницами глаз, строгость и изящество силуэта героини. Великолепно уверенное мастерство в передаче материала (шелка, бархата, меха). Тонкая, легкая гамма охристо-розового, зеленоватого, светло-сиреневого и голубовато-жемчужного создает ощущение окутанного морозной дымкой зимнего городского пейзажа.

Портрет Неизвестной далек от щегольских изображений светских дам и богатых купчих кисти К. Маковского или Н. К. Бодаревского 80-90-х годов. Образ молодой незнакомки, исполненный внутренней силы и независимости — качеств, таящих в себе в условиях русской действительности той поры возможность трагических коллизий, — вызывает ассоциации с Анной Карениной. Портреты Самойлова и Боткина, а также образ Неизвестной свидетельствуют о том, что пластические искания Крамского помогали ему, художнику, в решении психологических задач.

В 80-х годах Крамской уже признанный мастер портрета, имеющий неограниченное количество заказов, в том числе и в великосветских кругах. Однако именно эти годы, годы жестокой политической реакции, вносят в мировоззрение Крамского черты противоречивости, подрывают в нем веру в свои силы, в необходимость дальнейшей борьбы за демократические идеалы.

Крамской испытывает все возрастающую боль от ошибочного сознания, что творческая жизнь его бесплодна: „Я сломлен жизнью и далеко не сделал того, что хотел и что был должен“[17], — пишет он.

„У меня в голове буря, а как найти выход — не понимаю“[18], — пишет он несколько дальше.

„Возле меня давно уже нет никого, кто бы как голос совести или труба архангела оповещал человеку: „Куда он идет? По настоящей ли дороге или заблуждается“[19].

Тщетно обращается он с просьбой к нескольким лицам (главным образом для того, чтобы получить ссуду и написать картину „Хохот“). Строки этих писем больно и горько читать: „Дело у меня дошло до боли. Я готов кричать: „Помогите!.. Дайте мне год жизни на пробу“[20].

Когда в 1884 году П. О. Ковалевский спрашивает Крамского о его творческих планах, художник отвечает следующими страшными по своей простоте словами:

„О себе я молчу, потому что думал, что все знают то же, что и мне известно. А именно, что от меня ждать уже больше нечего ... В сущности, напрасно Вы со мной об этом заговорили. Это очень тяжелая и больная вещь“[21].Глубокая творческая неудовлетворенность сочетается с давящими заботами об обеспечении семьи, где росли — на равных основаниях с четырьмя родными детьми — двое сирот, племянник и племянница[22]. Но главное, что определяло тяжелое нравственное состояние Крамского, загруженного официальными заказами, — это невозможность полностью посвятить себя работе над картиной.

Картина „Хохот“, с которой связаны мечты и надежды последних лет жизни Крамского, осталась незавершенной. Возможно, что и сам Крамской и многие из его друзей ощущали несостоятельность этого последнего детища, доставившего художнику столько мук. Не потому ли Третьяков, человек, высоко ценивший Крамского, не поддержал его в этом начинании?

Художник болен и устал. Порой ему приходилось отступать, прибегать к тактическим маневрам. Порой он совершал и ложные шаги. Но в целом более двадцати лет он самоотверженно возглавлял демократическое искусство в его борьбе за служение народу, за творческую независимость, за правдивое отражение действительности.

До конца жизни Крамской остается неустанным и искренним правдоискателем, хранящим черты вольнолюбивого разночинца. Почти все письма его 80-х годов написаны горячо, пылко, свободно. „Никогда не привыкну к стойлу“, — восклицает он в одном из них.

Последние годы жизни Крамского омрачены и конфликтом с Товариществом в связи с вопросом о дальнейшем характере деятельности объединения и его взаимоотношениях с Академией (подробно о нем сказано во второй части книги, в главе „Основные стороны деятельности Товарищества“)[23]. Только незадолго до смерти Крамскому удалось доказать, что в основе конфликта лежало недоразумение, и взаимное доверие было восстановлено.

Смерть Крамского была воспринята с горестью широкими кругами передовой интеллигенции. Профессор С. П. Боткин на заседании общества русских врачей сказал: „Я должен открыть заседание заявлением о новой утрате, которую несет все русское общество в лице умершего скоропостижно Ивана Николаевича Крамского“[24]. Стасов сразу приступил к изданию статей и писем Крамского и торжественно провозгласил его (в предисловии к этому сборнику) великим критиком. Действительно, эта замечательная книга делает явственным прекрасный, обаятельный облик страстного и неподкупного борца за реалистическое искусство, близкое народу.

[17] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 246-247. Письмо П. М. Третьякову от 12 янв. 1883 г.

[18] Там же, с. 249.

[19] Там же, с. 254.

[20] Там же, с. 251.

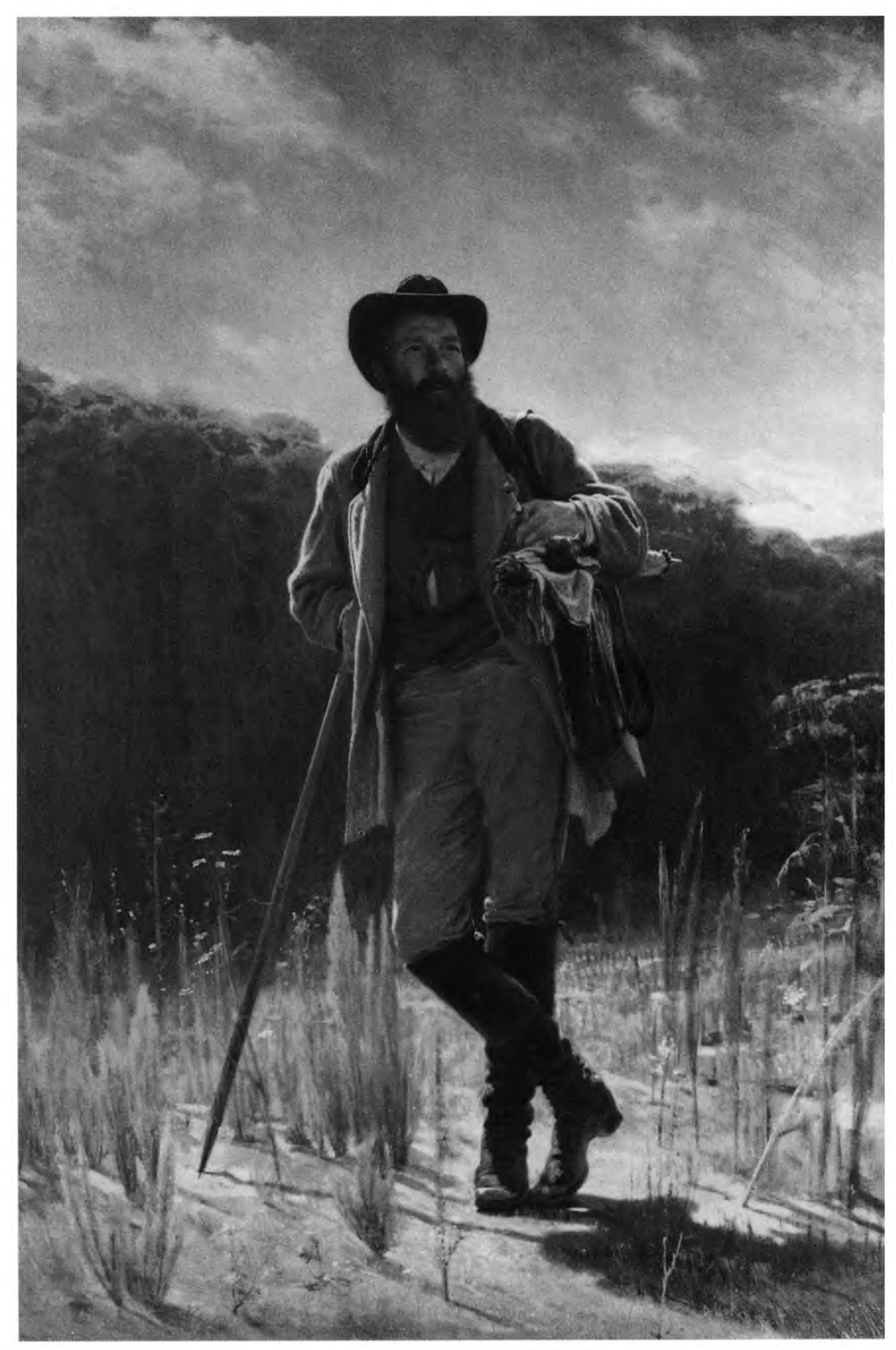
[21] Там же, с. 314. Письмо П. О. Ковалевскому от 18 дек. 1884 г.

[22] Сложилось ошибочное представление, что Крамской разбогател в последние годы жизни. Статья Репина в „Русской старине“ (1888, май, с. 405-458) оказала известное влияние на утверждение этого мнения. Однако П. Ковалевский приводит в своей ответной статье в „Русской старине“ (1888, июнь, с. 711-714) ряд данных, которые отвергают эту версию.

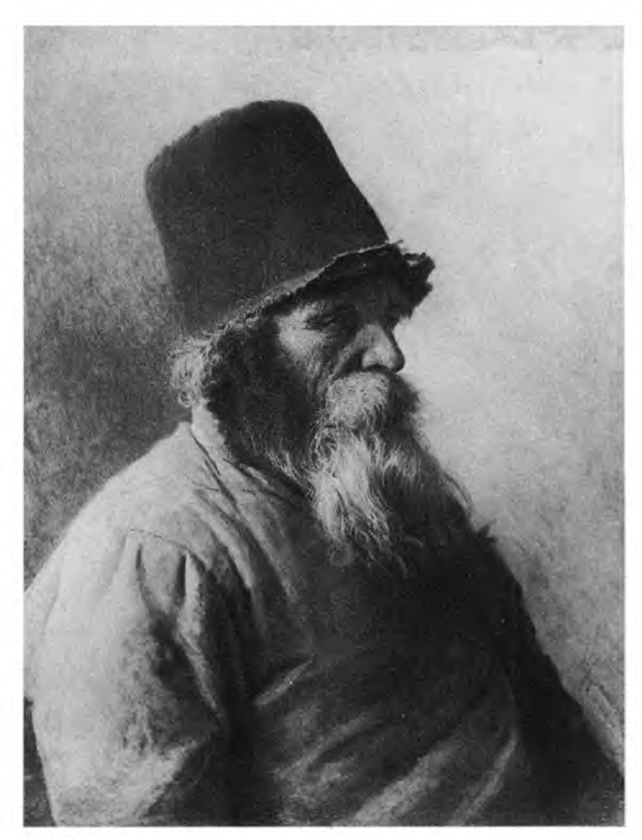
В частности, о даче, которую построил Крамской, чтобы обеспечить детей, он пишет следующее: „ ... злополучная дача эта имела почти роковое значение в жизни бедного Крамского: в нее он не только вложил последние сколоченные продолжительным и тяжким трудом сбережения, но израсходовал на ее устройство и часть своего здоровья; с нее начинается его неволя от долгов“ (с. 711). Сын Крамского тоже опровергает версию о высоком материальном уровне жизни семьи.

[23] Подробнее см.: *Рогинская Ф. С.* К вопросу о деятельности Крамского в последние годы жизни. Из переписки И. Н. Крамского и А. П. Боголюбова. — „Искусство“, 1952, № 6, с. 88-89.

[24] „Нов. время“, 1887, 28 марта.



28. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ И. И. ШИШКИНА. 1873

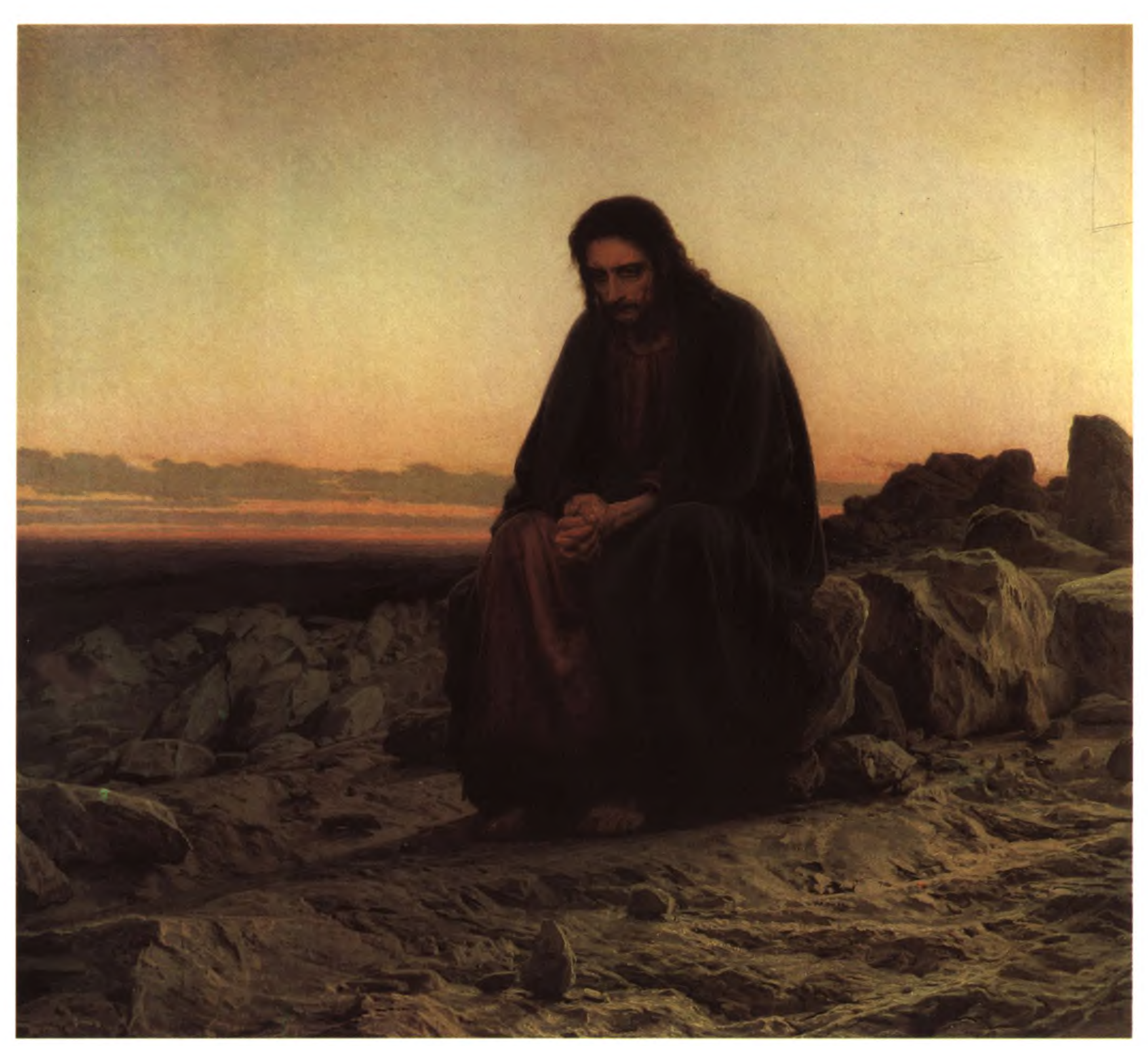


29. *Крамской И. Н.* МЕЛЬНИК. 1873

30. *Крамской И. Н.* РУСАЛКИ. 1871



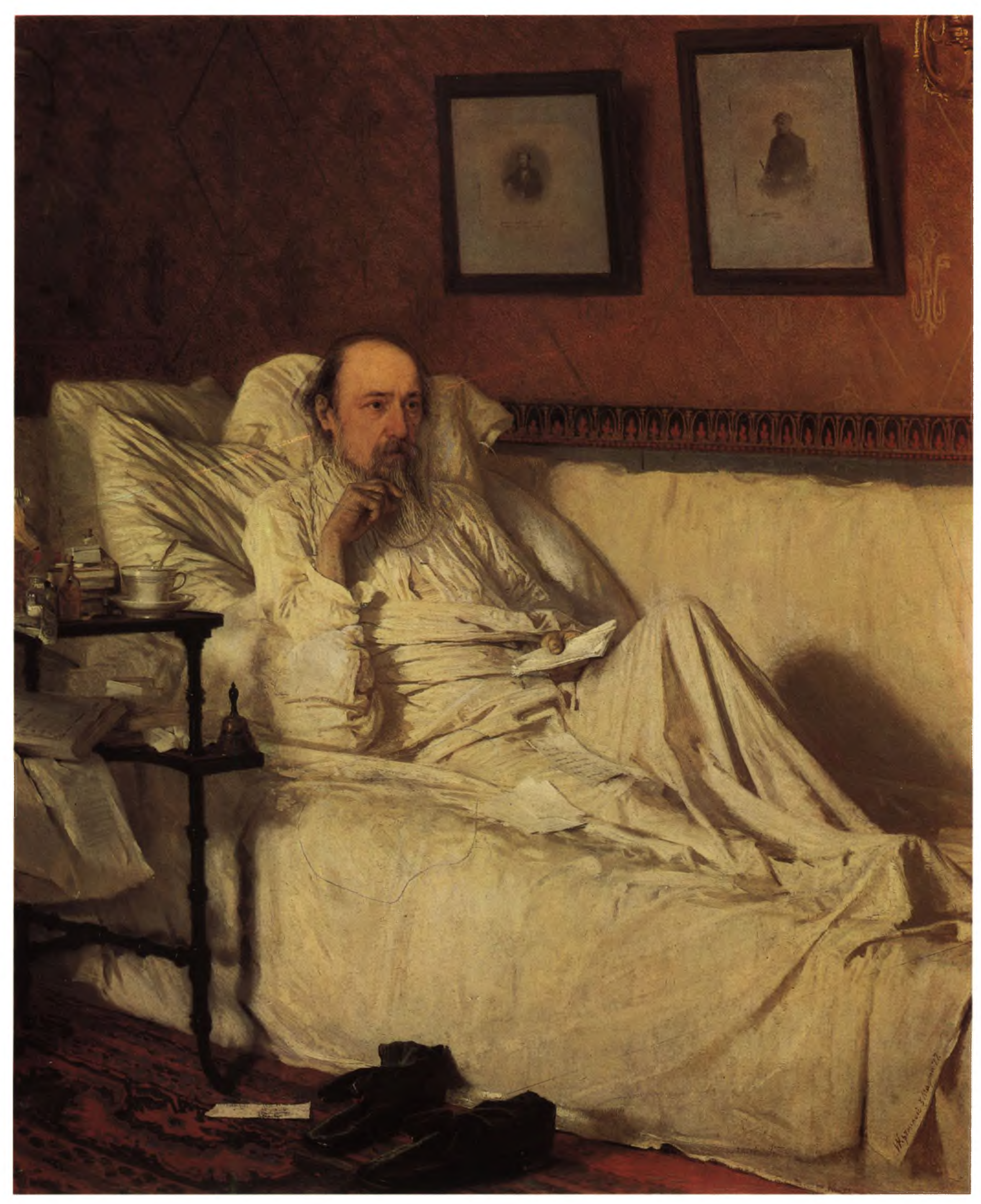
31. *Крамской И. Н.* МИНА МОИСЕЕВ. 1883



32. *Крамской И. Н.* ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ. 1872



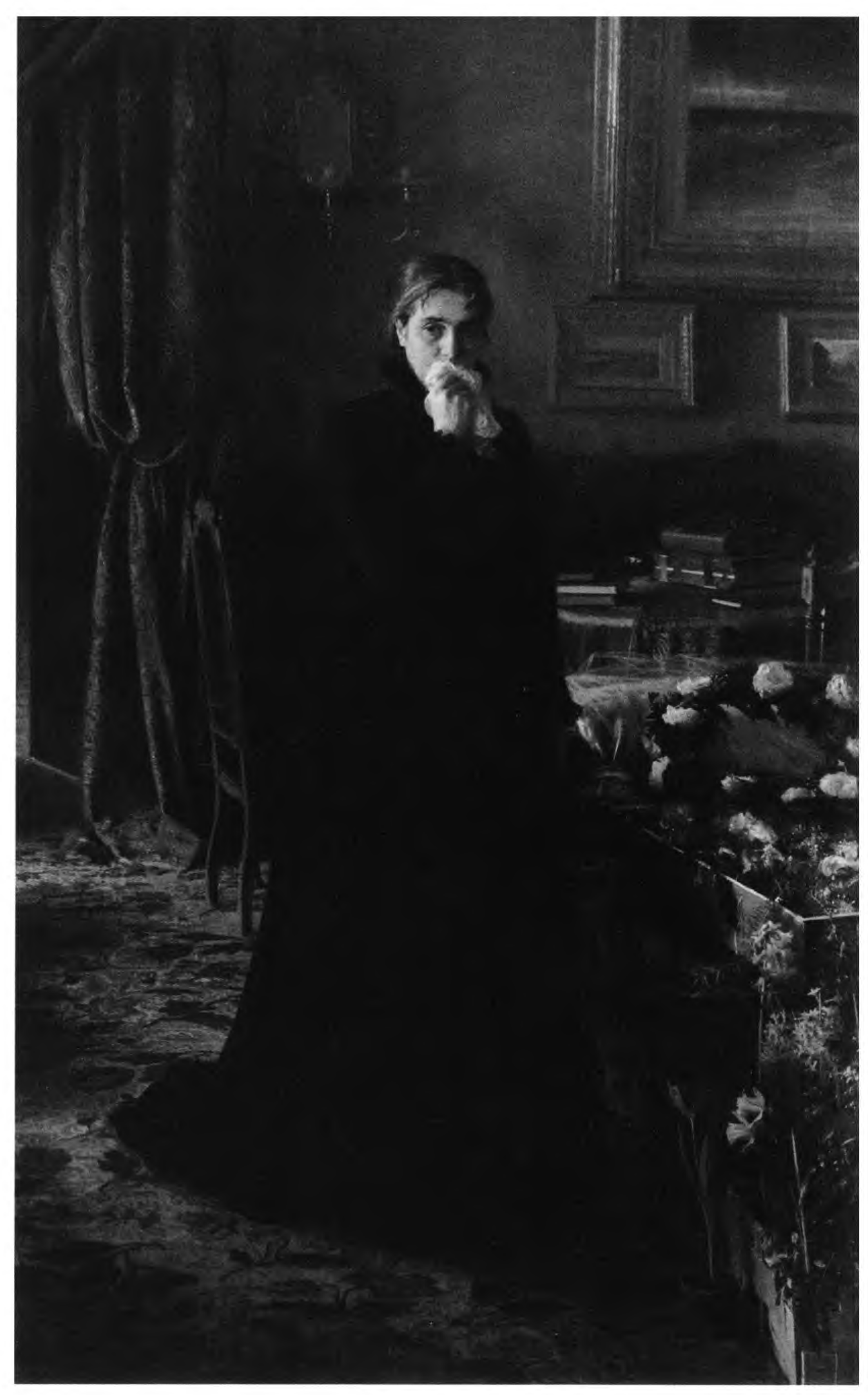
33. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО. 1873



34. *Крамской И. Н.* **НЕКРАСОВ В ПЕРИОД „ПОСЛЕДНИХ ПЕСЕН". 1877**



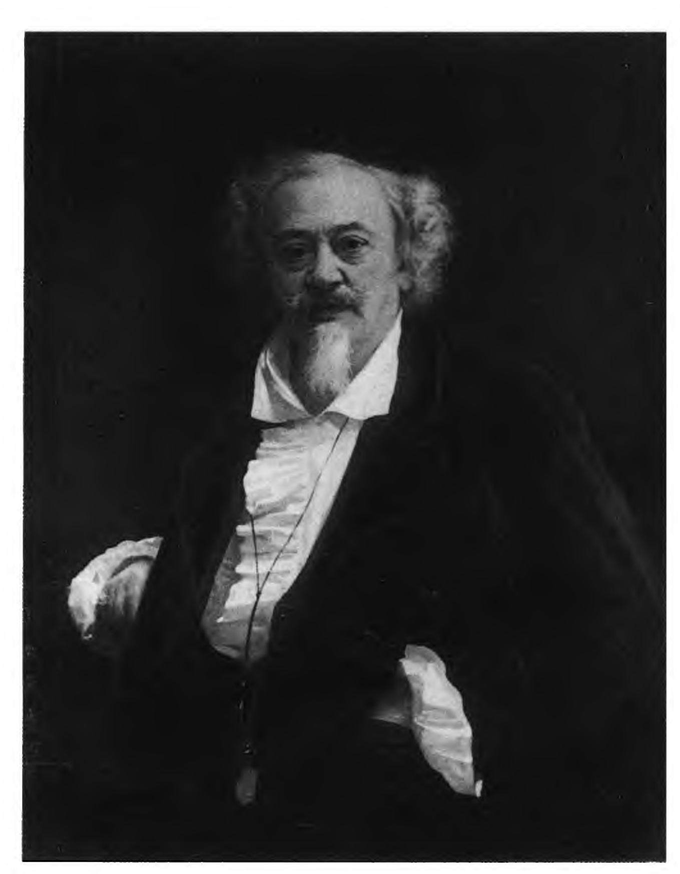
35. *Крамской И. Н.* ПОЛЕСОВЩИК. 1874



36. *Крамской И. Н.* НЕУТЕШНОЕ ГОРЕ. 1884



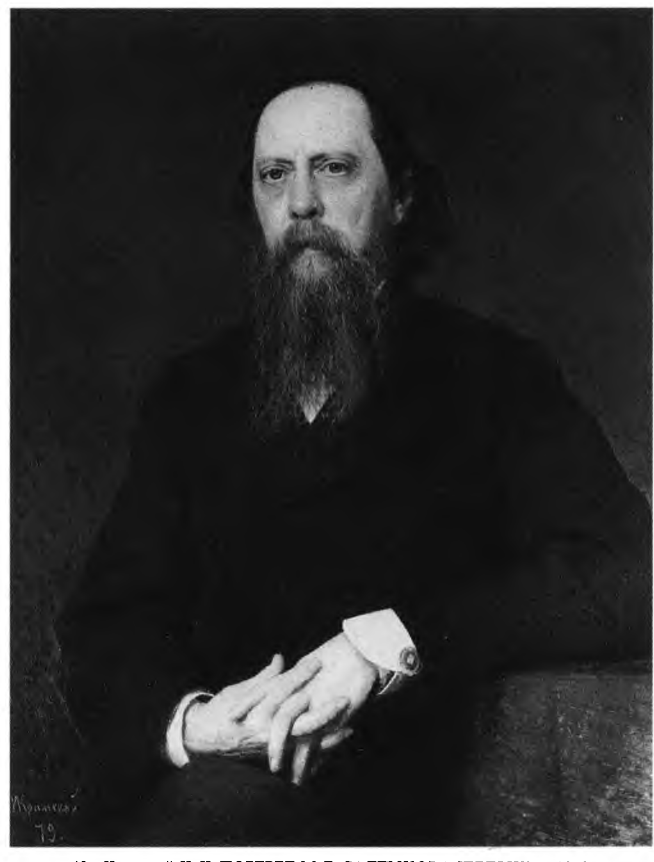
37. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ Д. В. ГРИГОРОВИЧА. 1876



38. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ В. В. САМОЙЛОВА. 1881



39. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ С. П. БОТКИНА. 1880



40. *Крамской И. Н.* ПОРТРЕТ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА. 1879



41. *Крамской И. Н.* БУКЕТ ЦВЕТОВ. ФЛОКСЫ. 1884



42. *Крамской И. Н.* НЕИЗВЕСТНАЯ. 1883

ОСНОВНЫЕ БЫТОПИСАТЕЛИ В ТОВАРИЩЕСТВЕ (Г. Г. МЯСОЕДОВ, В. М. МАКСИМОВ, К. А. САВИЦКИЙ) И РАЗВИТИЕ В ИХ ТВОРЧЕСТВЕ НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЙ

Заложенные Перовым и другими художниками-разночинцами 60-х годов традиции бытовой картины, поднимающей острые, животрепещущие вопросы современной действительности, получают в первое передвижническое десятилетие дальнейшее развитие, по-разному преломляясь в творчестве Мясоедова, Максимова, Савицкого и других членов Товарищества. В творчестве этих художников отчетливо проявляется характерное для искусства 70-х годов тяготение к созданию эпических, многофигурных композиций социального, обличительного содержания.

Оно характерно для зрелых произведений инициатора создания Товарищества Григория Григорьевича Мясоедова (1834–1911), художника, первым заронившего мысль о создании этого объединения.



43. *Григорий Григорьевич Мясоедов*

К идее создания Товарищества Мясоедов пришел, будучи уже убежденным борцом за творческую и идейную независимость художников-демократов и за искусство общественно активное, близкое жизни, правдиво и смело ее отражающее. Стремление создать Товарищество „подвижных" выставок стало его основной жизненной задачей.

По отзывам современников, друзей и недругов, Мясоедов — находчивый и остроумный собеседник, человек резкий и прямой, в старости желчный. Некоторые язвительные ноты звучат и в письмах его молодости. Но эта резкость соединялась у него со смелой независимостью, вытекала из остро осознанного чувства человеческого достоинства. О дерзкой независимости тона и поведения Мясоедова с власть имущими говорит несколько раз и Крамской в своих письмах.

В то же время как товарищ Мясоедов умел быть и отзывчивым и сердечным. Авторитет, который он завоевал за время своего краткого жительства в Москве, очень велик. Почти все передвижники-москвичи передоверяют именно Мясоедову свои голоса при выборах (см. протоколы Товарищества в отделе рукописей ГТГ). Он поддержал теплыми, обстоятельными письмами начинающего пейзажиста А. А. Киселева. Вместе с Крамским он участвовал во взносе тысячи рублей для освобождения Федора Васильева от рекрутчины. В 1874 году он составил, как уже говорилось, текст протеста, посланного Товариществом в газету „Голос" в связи с клеветническим выступлением Тютрюмова против Верещагина („Молодец Мясоедов написал", — говорит Крамской Стасову. Стасов предполагал, что автор письма — Крамской). Систематически во время юбилейных торжеств (к 10-летию, 15-летию, 20-летию и 25-летию) Товарищества Мясоедову как инициатору создания объединения поручают отчетные доклады. Репиным был написан портрет Мясоедова, послуживший отчасти прообразом Грозного в картине „Иван Грозный и сын его Иван". Пронзительный взгляд, усмешка в углах рта, горделиво вскинутая голова — все это прекрасно передает облик и душевный склад Мясоедова.

На 1-ю выставку Товарищества Мясоедов представил историческую картину „Дедушка русского флота" (молодой Петр I с жадным вниманием осматривает старый ботик. Тиммерман дает ему разъяснения. 1871. Ташкент, Гос. музей искусств Узбекской ССР). Мясоедов стремился показать в этой картине пытливость ума и энергию будущего преобразователя России, что отвечало оценке роли Петра I интеллигенцией 60–80-х годов. Именно так понял замысел картины и Салтыков-Щедрин, изложив его в оригинальной форме воображаемого диалога[1].

В течение 70–80-х годов Мясоедов неоднократно обращался и к историческим темам и к народным поверьям. Из работ этого круга известны „Самосжигатели" (1882–1884, ГТГ) и „Опахивание" (1876, ГРМ). Однако эти „исторические" картины, несущие в себе черты академического искусства, особенно вторая, уступают произведениям, связанным с образами современной деревни[2]. Уже на 2-й выставке Товарищества он показывает картину „Земство обедает" (1872, ГТГ)[3], которая определяет весь дальнейший творческий путь художника.

Тема картины политически остра и злободневна. Если для Перова, по словам Стасова, русский крепостной мир был „истинной ареной высших совершеннейших созданий", то для Мясоедова такой „истинной сферой" становится деревня пореформенная.

„Земство обедает" — одно из первых произведений не только в живописи, но и во всем русском искусстве, где прямо и резко показано бесправие пореформенного крестьянства, хоть и прикрытое либерально-благообразной формой. Мясоедов наглядно показывает лицемерную сущность земской реформы 1864 года, давшей крестьянам право посылать депутатов в земские собрания.

[1] „Перед картиной г. Мясоедова ... стоял цензор (не римский, а другой) и неутешно плакал. „Что с вами?" — спросил я его. — Помилуйте! — отвечал он мне. — Посмотрите: как великий-то государь был любознателен, как он любил науку! С какой благородной алчностью следил за ее открытиями. А мы-то, а я-то!" („Отеч. зап.", 1871, дек., № 12, отд. 2, с. 269).

[2] Стасов отмечает: „Г-н Мясоедов имеет дар почти всегда выбирать необыкновенно интересные сюжеты, но не имеет дара всегда исполнять их с тем талантом, какого требуют эти сюжеты" (*Стасов В. В.* Передвижная выставка 1878 года. — Собр. соч., т. 1, отд. 2. Спб., 1894, с. 572).

[3] Полное название по каталогу 2-й выставки Товарищества — „Уездное земское собрание в обеденное время".

Композиция картины предельно проста. Подъезд земской управы, расположившаяся подле него группа крестьян, справляющих свою скудную трапезу, часть открытого окна, греющиеся под лучами полуденного солнца куры — все это словно выхвачено из самой жизни. Но, подчеркивая будничность, повседневность изображенной в картине сцены, художник сумел раскрыть в ней острые противоречия пореформенной русской действительности.

Как в свое время молодой Перов, Мясоедов раскрывает свой замысел посредством резкого противоположения группы крестьянских депутатов, закусывающих квасом да луком, расположившись на земле, господам, обедающим в помещении управы. Зритель не видит господ. Но он видит окно обеденного зала, в окне — винные бутылки, официанта, перетирающего тарелки. Это противопоставление дает остро почувствовать социальное неравенство членов управы, бесправное, униженное положение крестьянских депутатов. Если посмотреть на „Земство" под углом зрения характеристики социальных типов, мы сразу ощутим годы, пройденные со времени появления „Проповеди в селе" и „Сельского крестного хода на пасхе" Перова.

Глядя на беседующих депутатов Мясоедова, ощущаешь, что эти сдвиги в той или иной мере коснулись каждого из них. Художник увидел в них нечто новое — то, чего еще не могли заметить его предшественники.

Очень удачна по меткой и острой характеристике центральная группа что-то обсуждающих гласных. Особенно запоминается образ энергично говорящего крестьянина, в котором угадываются качества будущего активного борца. Интересен и образ несколько лукавого, сметливого крестьянина с лысеющей головой, а также погруженного в глубокое раздумье крестьянина со строгим, красивым лицом. В этом образе, так же как и в образе сидящего в левой части картины депутата, заметно переживание своего положения, чувство оскорбленного человеческого достоинства и подлинное душевное благородство. Они как бы олицетворяют крестьянство, к которому был обращен вопрос Некрасова: „Ты проснешься ль, исполненный сил?"

В картине Мясоедова отражено одно из характернейших явлений пореформенной деревни. Эта же тематика находит отражение и в русской литературе (например, в очерках Гаршина 1870-х годов, посвященных уездным земствам).

Полотно „Земство обедает" прочно вошло в историю русской демократической живописи, хотя современники оценили его не сразу. Но чем яснее раскрывалась антинародная сущность крестьянской реформы, тем сильнее выступала глубокая правда этого небольшого полотна, сохранившего свое значение и в последующие годы.

На 3-й Передвижной выставке Мясоедов показал картину „Чтение положения 19 февраля 1861 г." (1873, ГТГ). Стасов пишет, что картина эта „тотчас же была замечена всеми ... по мастерской группировке своей, по прекрасным типам и выражениям"[4]. Картина эта интересна как одна из первых попыток передвижников выйти в области крестьянского жанра из масштабов камерности, к созданию монументальной картины из народной жизни. Эта тенденция нашла свое блестящее выражение в репинском „Крестном ходе".

Мясоедов в своей картине показывает каждого участника импровизированного собрания крупным планом. Прорывающийся в сарай поток света, как прожектором, освещает крестьян, сгруппировавшихся вокруг мальчика-грамотея, читающего положение.

Шкляревский близок к истине, утверждая, что, судя по выражению действующих лиц картины, мальчик дошел до главы положения о выкупных платежах, то есть до той части, которая чревата наиболее тяжелыми последствиями для крестьянства*. Во всяком случае, Мясоедов никогда не опровергал заключения Шкляревского.

В фондах Киевского музея русского искусства хранится первоначальный, еще очень беглый эскиз к картине, где, однако, ощущение тягостного недоумения слушателей выражено очень определенно в жестах и позах слушателей.

Много лет спустя, уже в начале 1900-х годов, Мясоедов поделился со Шкляревским своими воспоминаниями о работе над этой картиной. Писалась она не в петербургской мастерской, а в селе Спасском родной для Мясоедова Тульской области, прямо в овине.

Все персонажи, хорошо знакомые Мясоедову, наделены портретными чертами. Художник находит для каждого четкую характеристику. Об одном из слушателей (крестьянин, подперевший голову рукой) Мясоедов говорит: „... ходил по оброку, мастеровой, видел кое-что, довольно интеллигентный и мягкий человек". О крепком старике (стоит опираясь руками на палку): „... спорщик на миру, скептик и протестант по нутру"[5] — и т. д. Эти характерные отличия душевного склада и жизненного опыта каждого действующего лица запечатлены Мясоедовым очень убедительно.

Лица и фигуры действующих лиц вылеплены пластично, в живости их характеристик сказывается непосредственная работа с натуры. Современники высоко расценивали колористические достижения Мясоедова в этой картине, передающей мерцание солнечного света на лицах, на ворохе сухой соломы и озаряющего затемненный интерьер овина. Картина выполнена с бóльшим живописным темпераментом, чем „Земство". Она написана широким, сочным мазком, передающим объемность и жизненную полнокровность форм. В настоящее время картина, к сожалению, очень потускнела и потемнела, как и многие другие полотна 70–80-х годов.

Общественная актуальность темы, ощущаемое здесь тяготение Мясоедова к изображению народного „собрания", выразительность характеристик действующих лиц — все это обеспечило успех картине в годы ее появления.

Однако скептическое отношение автора к реформе, столь отчетливо выраженное в „Земстве", выявлено здесь значительно слабее. Это, видимо, и обусловило

[4] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 299. Передвижная выставка 1878 года.

[5] *Шкляревский А. С.* Историческая картина г. Мясоедова „Чтение положения 19 февраля 1861 года". Киев, 1902, с. 3, 27.

меньшую по сравнению с „Земством" популярность этой картины у демократического зрителя 70-90-х годов[6].

В следующей картине этого цикла, „Засуха" (иначе „Молебствие в поле о даровании дождя", 1878), заметно то же стремление отойти от камерности, тяготение к большому монументальному полотну. Художник усложняет свои задачи — он дает изображение уже не группы крестьян, а народной массы. В предшествующие годы не только для него, но и для русской реалистической школы подобная задача была еще непосильной.

Когда появилась „Засуха" (1878, Омский музей изобразительного искусства*), прошло уже больше пятнадцати лет со дня реформы. Но и сейчас требовалась политическая зоркость, мужественная преданность правде, чтобы показать подлинное положение в деревне, обнищание огромной массы крестьянских семейств, нарождение и процветание кулацкой верхушки.

Стасов следующим образом описывает это произведение: „... Какие выражения повсюду, какие глаза, какие истомленные лица, какая бедность и нужда, какая горячность на потухающих лицах сморщенных старух, какое мужественное даже среди крайней беды выражение у этих мужиков с бронзовыми мускулами, какие великолепные головы рядом с усталыми фигурами ..."[7].

Несмотря на то, что в решении отдельных образов звучат отвечающие теме сильные, трагические ноты, действие в целом не получает в картине драматического развития. Отсюда, по-видимому, и неудовлетворенность Крамского „Засухой"[8]. Этот недостаток картины Мясоедова был особенно очевиден по сравнению со „Встречей иконы" Савицкого, которая появилась на той же 6-й Передвижной выставке. Тем не менее картина дает целую галерею сильных народных типов. Художник смело и оригинально оперирует светом. Фигуры молящихся даны в густой, резкой тени, но их головы — благодаря контрастному освещению — вылеплены по-скульптурному пластично, с той мерой обобщения, которая помогает выявить характерные черты каждого персонажа.

Если рассматривать картину последовательно, начиная от фигуры расположенного в ее левой части нищего старика, профиль которого строгим и красивым силуэтом выделяется на фоне неба, — если от этого старика с мальчиком-поводырем перейти к исполненному патетики изображению опустившегося на колени смуглого мужика, а затем к группе женщин, резко очерченные лица которых содержат целую повесть о женской доле в старой деревне, зрителя постепенно охватывает ощущение внутренней значительности этой „хоровой", по выражению Стасова, картины. В ней воплощен образ народа, уже таящего в себе могучие физические и духовные силы.

Стасов справедливо видел в „Засухе" утверждение мужества бедноты среди „крайней беды".

Мясоедов достигает в этой картине высокого мастерства и как живописец. Это сказалось не только в свободной лепке фигур, но и в убедительной передаче нищенской одежды, самой фактуры иссушенной почвы, усиливающих эмоциональное воздействие картины**.

Являясь типичным произведением искусства критического реализма, „Засуха" отражает, как и многие другие полотна 70-х годов, все возрастающую тягу к широкому, обобщающему отражению жизни деревни.

В конце 80-х и начале 90-х годов Мясоедов выступает с серией произведений, начинающих как бы новый этап в творческом развитии художника, — это картины „Страда" (1887, ГРМ)[9], „Сеятель" (1888, Музей латышского и русского искусства, Рига), „Зреющие нивы" (1892, ГРМ), утверждающие величие и суровую красоту крестьянского труда. „Страда" — это монументальное полотно с отчетливо выраженным эпическим началом. Уходящее вдаль цветущее поле и высокое, ясное небо над ним создают ощущение простора и мощи русской природы, впечатление необозримости раскинувшегося перед зрителем пространства. Цепь косарей, усталых, но увлеченных работой, тонет в этом живом, колеблющемся растительном море. Только головы людей отчетливо рисуются благодаря низкому горизонту на светлом фоне неба. Очень выразителен образ косаря с венком полевых цветов на голове. И в выражении лица и в экспрессии движения есть нечто удалое — ширь русской натуры, которой люб и простор лугов, и сияние летнего дня, и труд косаря. Картина вызывает ассоциации со стихами Кольцова:

«Степь раздольная
Далеко вокруг
Широко лежит
Ковылем-травой.
Раззудись, плечо,
Размахнись, рука,
Ты пахни в лицо,
Ветер с полудня!»

Они живо воскрешают в памяти и великолепную сцену сенокоса, описанную Л. Н. Толстым в „Анне Карениной", а быть может, и навеяны ею.

Воплощенная в картине идея трудового воодушевления, родственного творческой радости, поддержана и мажорным колористическим решением. Правда, Мясоедов в этом цикле еще не овладел полностью пленэрной живописью, но уже близко подошел к этой задаче. В светлой гамме „Страды" он достигает большого богатства оттенков, тонко передает воздушную среду, щедрое цветение колеблемых ветром трав и цветов на переднем плане.

Картина появилась на XV выставке Товарищества. Часть критики считала ее лучшей работой художника, достойной юбилейной даты Товарищества. „Русская мысль" писала: „Прелестная картина г. Мясоедова. От нее не отошел бы и стоишь долго, охваченный русским летом, русским полем ... фигуры и пейзаж одинаково

[6] Впоследствии либеральная и консервативная печать начинает трактовать картину чуть ли не как оду реформе. Это неверно, конечно: и общий дух картины и поведение действующих лиц решительно противоречат такому истолкованию. Стасов в своих исторических обзорах всегда называл ее среди лучших произведений 70-х годов.

[7] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 300.

[8] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 7. Письмо И. Е. Репину от 26 марта 1876.

[9] Картина известна под названиями „Косцы", „Страдная пора" и „Страда".

хороши … Он нашел то, что искал. Пусть только работает над драгоценной находкой“ [10].

Созданный годом позже „Сеятель“ близок к „Страдной поре“, но значительно слабее. Завершает эту серию полотен пейзаж „Зреющие нивы“ с тяжелой, весомой, как бы не разделенной межами массой золотого поля.

Девяностые годы — годы активной общественной деятельности и борьбы для Мясоедова. Отдав некоторую дань увлечению толстовством, Мясоедов не изменяет и в последние десятилетия своей жизни тем заветам искусства, которые были ему дороги в юности. Несколько раз в обстановке наступления эстетствующих и формалистических течений он декларирует им верность.

Но в последний период жизни Мясоедов создал мало работ, связанных с главной темой его творчества — жизнью деревни. В этой связи следует упомянуть лишь полотно „Странник“ (1899). Наиболее значительные работы Мясоедова последнего времени посвящены историко-культурной теме. Это полотно «Чтение «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого» (1893) и „Мицкевич читает свои произведения в салоне Зинаиды Волконской“ (1907)*. О картине «Чтение «Крейцеровой сонаты» [11] В. Короленко писал: „Вся эта композиция полна глубокого интереса“. С большим портретным сходством изображены в картине И. Мечников (первый справа), Н. Ге (второй справа) и В. Стасов (в центре) [12].

Большое полотно „Мицкевич читает свои произведения в салоне Зинаиды Волконской“ посвящено встрече двух великих поэтов — Мицкевича и Пушкина. Привлекающее точной передачей примет эпохи, оно несет в себе в то же время черты иллюстративности.

В 1911 году Мясоедов умер, завещав похоронить себя без религиозных обрядов. Острый наблюдатель, почитающий задачей художника отражение существенных сторон народной жизни, Мясоедов разглядел в толще крестьянской массы яркие национальные типы и характеры, увидел в них новые черты, рожденные противоречиями современной действительности, сдвигами в укладе пореформенной деревни.

[10] *Ковалевский П. Н.* Художественные выставки в Петербурге. XV Передвижная и академическая. — „Рус. мысль“, 1887, апр., № 4, отд. 2, с. 128. Перед загл.: К-ский.

[11] Известна также под названиями „Литературное чтение“ и „Новые истины“.

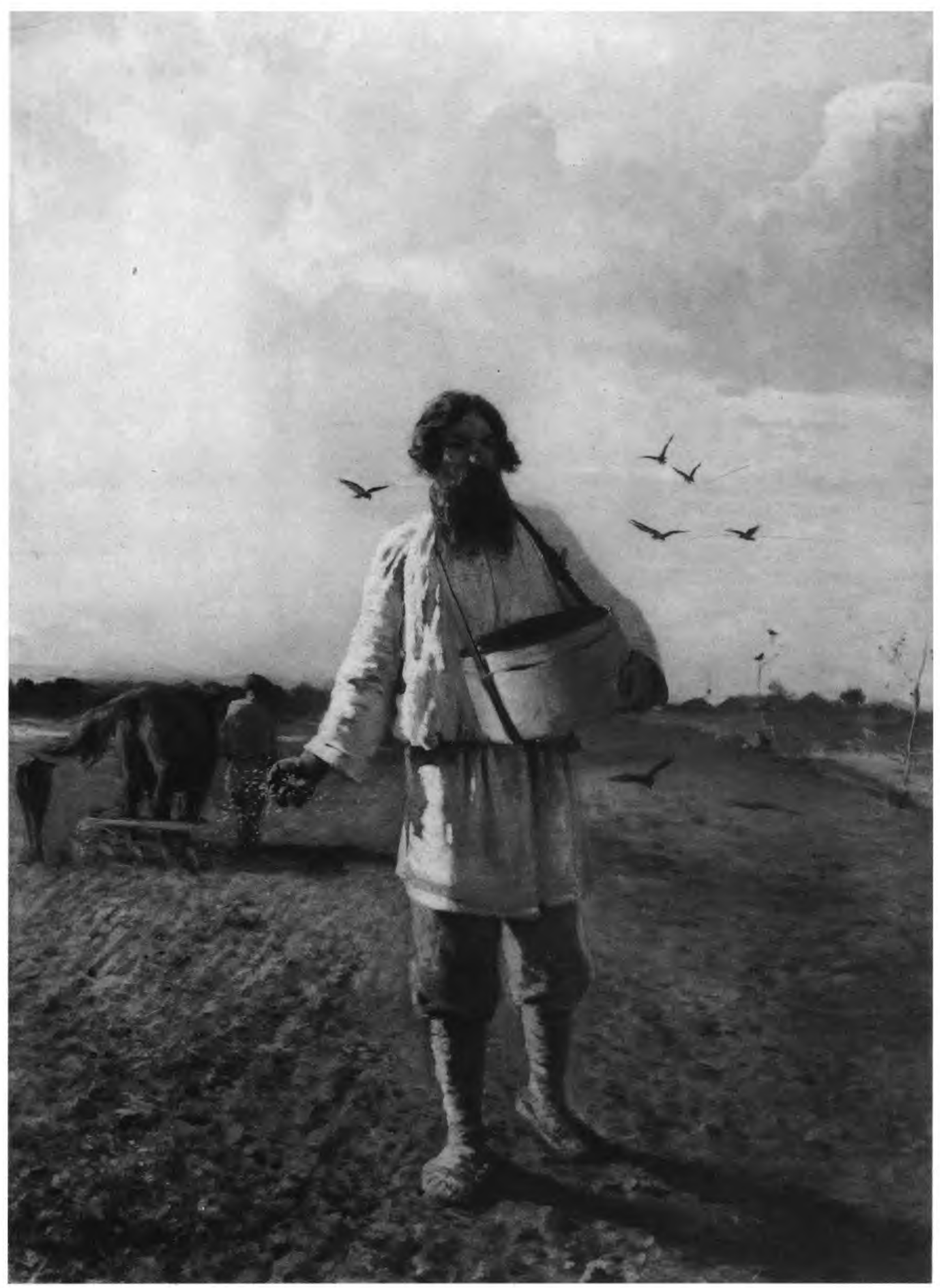
[12] Более подробно об этой картине и об отзыве Короленко см. статью А. Храбровицкого „Интересная картина“ („Огонек“, 1956, № 38).

44. *Мясоедов Г. Г.* ЗЕМСТВО ОБЕДАЕТ. 1872

45. *Мясоедов Г. Г.* ДЕДУШКА РУССКОГО ФЛОТА. 1871

46. *Мясоедов Г. Г.* СТРАДНАЯ ПОРА (КОСЦЫ). 1887

47. *Мясоедов Г. Г.* ЧТЕНИЕ ПОЛОЖЕНИЯ 19 ФЕВРАЛЯ 1861 ГОДА. 1873



48. *Мясоедов Г. Г.* СЕЯТЕЛЬ. 1888



На 4-й выставке Товарищества оказался в первых рядах передвижников ранее выступавший в качестве экспонента, а с 1874 года член объединения Василий Максимович Максимов (1844-1911). На этой выставке Максимов представил картину „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу“, которую Репин считал плотью от плоти „народного творчества по характерности и чисто русскому мировоззрению“.

Выходец из крестьянской среды и в течение всей своей жизни оставшийся с ней кровно связанным, Максимов выступил подлинным поэтом русской деревни, воспевшим целомудренную чистоту и цельность народных характеров, красоту народных нравов и обычаев. Как и в творчестве Мясоедова, в произведениях Максимова проявляется одна из существенных черт искусства 70-х годов — тяготение к эпичности изображения, к широкому монументализированному решению крестьянской темы.

Перечисляя лучшие силы русского реализма XIX века, Стасов постоянно упоминает в своих статьях имя Максимова. Узнав о том, что Третьяков приобрел „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу“, он пишет: „Поздравляю Вас с покупкой картины Максимова: по-моему, это одна из примечательнейших русских картин ...“[13] П. М. Третьяков, озабоченный тем, чтобы показать творчество Максимова в хронологической последовательности и с достаточной полнотой, в 1882 году советуется с самим художником о том, какие из ранних его произведений следует приобрести для галереи[14].



49. Василий Максимович Максимов

И. Е. Репин подчеркивает народность творчества Максимова, а в некрологе рассказывает, как ценил Крамской полотна своего младшего товарища[15]. В письмах Репина встречаются горячие отзывы о произведениях его собрата по Академии: „Максимов меня совершенно очаровал своим „Вдовцом“ — превосходная вещь, сколько в ней поэзии и какой прекрасный тип мужика“[16].

В 1863 году, в год знаменательного „бунта 14-ти“, Максимов поступил в Академию и вскоре (в 1864 году) стал членом второй художественной артели-коммуны[17]. В Академии Максимов учился вместе с Семирадским, Репиным, Поленовым, Савицким. В течение некоторого времени он жил в одной комнате с Антокольским, которого очень любил[18].

К концу пребывания в Академии перед Максимовым встал вопрос, выступать ли конкурентом на золотую медаль по заданной теме.

„Между художниками было две партии, — говорит Максимов, — за конкурсы по старым правам и за свободный выбор сюжета для конкурсантов. Я был на стороне свободного выбора ...“. „Поездку за границу, — продолжает он, — я никогда не считал верхом благополучия, находил ее даже вредной для молодого человека, не знающего своей родины“[19].

Отрицая заграничное пенсионерство, Максимов, как и многие его сотоварищи, считал необходимым для молодого таланта крепнуть на родной почве, изучая близкую ему жизнь. „Как хорошо теперь, — восклицает он в своем письме Савицкому от 29 января 1877 года, — Репин на родине живет, Вы тоже в захолустье работаете с усердием ... Уж верно, Вы отличитесь на нынешний раз, недаром не кажете сюда глаз“.

Художник последователен. Отказавшись от конкурса на большую золотую медаль и выйдя в 1866 году из Академии, Максимов уезжает в деревню. Им руководило не только убеждение в необходимости изучить свой народ, но и глубокая потребность в общении с крестьянством, глубокая внутренняя близость к деревне. „Я теперь вот и в своей семье, а душа болит по деревне ... Здесь я живу невольником ради воспитания детей“[20].

Через три года снова: „... городская жизнь далеко меня не удовлетворяет, так бы и удрал опять к этим добрым людям ...“[21]. Все свои лучшие картины Максимов пишет непосредственно в деревне. Он сам рассказывает Третьякову, что с конца 60-х годов он „... уже не писал городских дам в шелковых платьях, мундирных тружеников и прочих мало знакомых людей, а перешел навсегда к деревенской жизни“[22].

Из небольших композиций, написанных в 60-х годах, наибольшее признание получила картина „Больное

[13] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 3456, л. 1. Письмо Стасова от 22 марта 1875 г.

[14] См. там же, ед. хр. 1, л. 1-1 об. Письмо Максимова от 20 сент. 1882 г.

[15] См. автобиографические записки В. М. Максимова, опубликованные в „Голосе минувшего“ (1913, № 4-7). Предисловие Репина к ним и некролог перепечатаны в книге „Далекое близкое“ (М.-Л., 1949, с. 390-391).

[16] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 2854, л. 1 об. — 2. Письмо Репина от 4 ноября 1883 г.

[17] О содружестве см. главу „Демократическая художественная общественность 60-х годов в борьбе за идейную и творческую независимость“.

[18] С Семирадским Максимова скоро разобщает идейная борьба (см. цитированное письмо к А. Киселеву от 23 мая 1875 г. — Отд. рукописей ГБЛ). Дружба с остальными художниками сохраняется на десятилетия и находит отражение в переписке. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Цветкова. Письмо Стасова к Савицкому от 16 сент. 1902 г.). В. Васнецов тоже был близок с Максимовым в молодости и подолгу гостил у него в деревне.

[19] Автобиографические записки В. М. Максимова („Голос минувшего“, 1913, № 6, с. 188-189). Эти строки написаны в конце жизни художника. В письмах Максимова к Киселеву в 1875 г. (Отд. рукописей ГБЛ, фонд Киселева) и к Савицкому в 1877 г. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Савицкого) мы встречаем аналогичные высказывания.

[20] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 1, л. 1-1 об. Письмо от 31 марта 1879 г.

[21] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 1, л. 1 об. — 2. Письмо без даты (1882 г.).

[22] Там же, ед. хр. 2297, л. 1 об. Письмо от 20 сент. 1882 г.

дитя", сюжет ее навеян смертью племянницы художника в пору летней страды. Однако первый успех принесла Максимову картина, „Бабушкины сказки" (1867, ГТГ). Сюжет картины несложен: вечер, изба, освещенная неровным светом лучины; большая крестьянская семья, увлеченно слушающая рассказчицу. Несмотря на незрелость этого полотна, оно содержит много новых, самобытных черт, которые получат развитие в последующем творчестве художника.

Обращаясь к жизни русской деревни, художники-„шестидесятники" показывали крестьянство в аспекте социальной проблематики.

Максимов изображает деревню в ином, но тоже чрезвычайно важном аспекте. Он ищет красоту и привлекательность в будничной, повседневной жизни крестьян, ее обычаев и обрядов. Картина „Бабушкины сказки" дает почувствовать то духовное, эмоциональное воздействие, которое оказывают на души крестьян созданные народной фантазией предания и легенды. Все присутствующие — и рассказчица и слушатели — глубоко захвачены сказкой. Поэтичен образ молодой девушки. Очень правдиво и тепло изображены двое ребят (на переднем плане). Особенно выразителен образ бабушки: ее характерное лицо, преображенное вдохновенным рассказом, энергичная поза, положение рук — больших, крепких рук, знающих тяжелый труд. Образ этот навеян воспоминаниями о матери художника, которая знала множество сказаний. Своеобразная, естественная величавость присуща не только рассказчице, но и фигуре старика (высокая, статная фигура, величественная посадка головы). Не подавленное веками рабства светлое чувство человеческого достоинства, полнота духовной жизни как бы изнутри освещают главных персонажей картины. Все они написаны с натуры, но не со случайных моделей: художнику позировали крестьяне родного села.

Максимова можно с полным правом назвать создателем крестьянского интерьера (это относится не только к „Бабушкиным сказкам", но и к последующим произведениям художника). Полотна художников 30-х и 40-х годов дали прекрасные изображения дворянского усадебного интерьера. Федотов и Перов создали интерьер купеческий. Но крестьянского интерьера русское искусство еще почти не знало. Хотя у Венецианова есть несколько полотен с изображением внутреннего вида избы, однако в большинстве случаев он предпочитал выносить действие своих крестьянских сцен на открытый воздух.

Перов в этом отношении следовал примеру Венецианова. Из поколения художников 60-70-х годов только Максимов обладал тем глубоким, органическим и конкретным знанием крестьянского быта, а главное, интересом к внутреннему укладу жизни крестьянской семьи, которое давало ему возможность правдиво воссоздавать интерьер крестьянской избы с ее светцом, с лучиной, русской печью, обвешанной пучками трав, зыбкой, прялкой и другими предметами повседневного крестьянского быта.

Ощущение подлинности жизни персонажей благодаря их изображению в родной среде — замечательная особенность произведений художника („Бедный ужин", „Заем хлеба", „Слепой хозяин", „Вдовец" и др.). Доскональность знания крестьянского быта сказывается и в изображении костюмов. Одежда крестьян в картинах 60-х годов обычно единообразна. Это кожух или армяк, порой с нарочито подчеркнутыми художником заплатами. Максимов вводит своих персонажей внутрь избы, снимая с их плеч полушубки и зипуны. Молодых женщин из „Бабушкиных сказок" он еще не решается одеть в повседневные платья, хотя и вносит в их облик конкретные штрихи. Костюм же старухи чрезвычайно типичен. На ней именно такой коричневатый платок и именно такое „кубовое" (как говорили в старину) платье, которое бытовало в течение многих лет и которое позже прочно вошло в ассортимент ситцепечатных фабрик, работающих для российских губерний. Однако правдивое воспроизведение крестьянского интерьера, бытовых этнографических деталей никогда не было у Максимова самоцелью. Оно помогало художнику в поэтическом осмыслении народной жизни, духовных творческих возможностей крестьянских масс.

Тема пробуждения народных талантов вообще очень близка Максимову. Он возвращается к ней в картинах „Будущий художник" и „Юный изобретатель".

В 1871 году Максимов выступает на первой же выставке Товарищества[23]. Из переписки художника видно, что он очень горячо принимал к сердцу судьбы этого объединения.

Мягкий и застенчивый в повседневной жизни, требовательный и неутомимый в творческом труде, Максимов подолгу живет один в деревне, стоически перенося житейские невзгоды. Здесь он пишет свое наиболее значительное полотно — „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" (1875, ГТГ)[24]. Изба, где Максимов живет в эти годы, мало приспособлена для зимнего жилья. Художник мерзнет, живет зачастую впроголодь. Но зато имеет множество великолепных моделей. Местные крестьяне охотно позируют своему земляку. Максимов ищет *типическую* натуру, ищет напряженно и без устали. Письма к жене этого периода полны тревогами и радостями этих творческих исканий[25].

Если сравнить первоначальный эскиз с картиной, можно убедиться, какая громадная работа была проделана, прежде чем облик каждого персонажа приобрел характерность и выразительность.

Художник продолжает работать над картиной, даже привезя ее в Петербург. Картина эта знаменует важный этап в творчестве Максимова — отражает нарастающее с середины 70-х годов тяготение художника к истолкованию темы деревни в эпическом, монументальном плане. И действительно, не только по размеру, но и по количеству персонажей, по художественному звучанию это полотно выходит за пределы камерной картины.

[23] В 1871 г. он выступает как экспонент; с 1874 г. — член Товарищества.

[24] Тема картины связана с впечатлениями отрочества — со свадьбой брата, потревоженной неожиданным вторжением колдуна.

[25] В письме от 15 октября 1874 г. он писал: „... многое надо переделать ... благо увидел недостатки ... Немалая задача приискания натурщиков для 2-х отцов и колдуна. Степана Лис я сделаю невестиным отцом, а женихова отца пишу в других деревнях". Одиннадцатого декабря того же года он шлет жене веселое, бодрое письмо: ему кажется, что очень удался „балалаечник", и т. д.

В ней нет ничего от мелкого бытовизма. Максимов не поддался здесь соблазну изобразить занимательные ситуации, которые могли возникнуть в связи с неожиданным появлением колдуна. Скупо показан и сам обстановочный обряд свадьбы. Художника не занимают ни элементы романтики, содержащиеся в этом сюжете, ни таящиеся в нем возможности разоблачения народных суеверий. Даже сам сюжет играет здесь более или менее второстепенную роль. Высоко оценивая картину в целом, современники справедливо отмечали, однако, некоторую нечеткость сюжетной ситуации. И действительно, сюжетное действие не получает в картине своего развития. Смутная тревога, овладевшая молодыми и приглашенными, тут же рассеивается, и колдуну уже подносят хлеб-соль. И само построение композиции картины не способствует ясности фабулы. Так, например, скоплением фигур у двери замыкается вход и выход из избы (то есть в ту дверь, из которой, судя по ситуации, только что вошел колдун).

Выбранный Максимовым сюжет дает возможность создать массовую народную сцену. В. Стасов очень тонко и метко назвал „Колдуна" *хоровой* картиной*. „Здесь чуть ли не целая деревня на сцене", — восклицает он. Думается, что хоровое начало в картине сказывается не только в множественности персонажей, но и в ее внутренней музыкальной слаженности.

Естественность поведения каждого участника свадьбы сочетается с общей напевной торжественностью изображенной в картине массовой сцены. Композиционным центром картины является стоящая в красном углу молодая чета и окружающая ее группа крестьян, — они выделены потоком яркого света от источника закрытого фигурами переднего плана. Продуманное чередование освещенных и находящихся в тени фигур создает четкий ритм, связывающий все элементы композиции и придающий ей цельность и единство.

Фигуры, находящиеся в светлых интервалах, освещены в упор, хотя и несколько необычно — снизу. Это дает возможность для точной, но лишенной мелочности характеристики персонажей. Почти все они вполне конкретны. Можно назвать по имени и отчеству людей, служивших художнику натурой. В то же время большинство крестьянских образов картины типично. В них как бы подытожены многолетние жизненные наблюдения художника. При всей своей достоверности образы картины лишены прозаизма. Облику и движениям крестьян свойственна та же, что и в „Бабушкиных сказках", полная достоинства величавость. Лица индивидуальны и почти все красивы и одухотворенны. Человеком большой силы кажется колдун, со своим резко очерченным профилем и сверкающим глазом — глазом хищной птицы. Поэтизация образов крестьян отвечает общему торжественному, „песенному" духу картины.

Типичность персонажей картины неоднократно отмечалась современниками. Единодушную положительную оценку получил образ новобрачной. В решении женских образов не только начинающий Максимов, но и его сотоварищи труднее отходили от установившейся традиции, в основе которой обычно лежало брюлловское понимание женской красоты. И невеста в „Неравном браке" Пукирева, и помещица в „Проповеди на селе" Перова, и молодая женщина в „Бабушкиных сказках" несли на себе отголосок этой традиции. В решении образа невесты в „Колдуне" Максимов выдвигает новое понимание красоты. Ее юное лицо с несколько приподнятыми скулами не лишено характерности, но исполнено подлинной поэтичности. А. В. Прахов пишет: „Невеста чисто русская и даже не красавица, так целомудренно, так девственно проникнута и торжественностью события и минутной тревогой, что, взглянув на нее, нельзя ее не полюбить"[26]. Про остальных персонажей он добавляет: „Типы взяты в высшей степени удачно: эти простые люди, при всей ограниченности их существования, так человечны, что невольно любишь их, переселяешься к ним за стол и сам рад бы участвовать в этом пире"[27]. Так же высоко оценивается картина в газете „Голос": „В картине есть несколько превосходно подмеченных народных типов, многое выражено очень верно и сильно"[28].

Стасов справедливо признавал картину народной. С ним солидаризовался А. Прахов. Он говорил: „Главное ее достоинство ... в том, что она задумана и создана так, как если бы создала ее народная фантазия"[29]. В этом суждении Прахова есть доля правды.

В отличие от „Бабушкиных сказок", с ее холодными сиреневыми, розовыми и голубыми тонами, „Приход колдуна" написан в густой, горячей гамме: золотисто-коричневые тона освещенной части потолка и пола, киноварь и терракота в одеждах чередуются с белыми, голубыми, изумрудными оттенками скатерти, полотенец, рубах, верно передавая народность эстетического чувства, создают ощущение праздничности настроения.

Глубоко вникая в жизнь народа, Максимов видел ее не только с праздничной стороны, но с болью замечал разрушение под натиском новых, капиталистических отношений веками складывавшихся патриархальных устоев русской деревни, распад некогда прочной крестьянской семьи. Все это находит отражение в картине „Семейный раздел" (1876, ГТГ). Сюжет картины раскрывается художником посредством драматического столкновения разных человеческих характеров и темпераментов — охваченных жадностью и стяжательством старших членов семьи и обиженных, ущемленных в своих правах младшего брата и его молодой жены. Художник проявил тонкое мастерство в анализе характеров и душевных переживаний своих героев, раскрывая их при помощи метко и психологически точно найденных поз, мимики, жестов. Оставаясь верным себе, художник подчеркивает статность, степенность и своеобразную величавость облика крестьян. Особенно удался художнику образ скромной молодой невестки, продолжающий серию созданных им поэтических женских образов.

В период работы над „Колдуном" письма Максимова жене полны сетований или восторга в зависимости от удачно или неудачно найденной натуры. Сейчас его вни-

[26] „Пчела", 1875, № 10, с. 122.
[27] Там же.
[28] „Голос". 1875, 25 марта.
[29] „Пчела", 1875, № 10, с. 122.

мание сосредоточено на самой сюжетной завязке, на драматическом развитии действия. Судя по его письмам, Максимов сознательно отказывается в этой картине от второстепенных персонажей[30]. Он оставляет лишь главных действующих лиц, представителей „делящихся" частей семьи — двух братьев и невесток, а также стариков, блюдущих правильность раздела.

В этом полотне заметны и некоторые изменения в понимании колорита. Художник стремится показать здесь естественный дневной свет, его холодные голубоватые рефлексы, его отличия от искусственного света в „Колдуне". Но передача естественного света еще трудна для художника. Борясь с „расцвеченностью", он переписывает „Раздел" заново. „Общий тон картины во многом изменен к лучшему: не стало пестроты и холодности ..."[31] — пишет он Третьякову. Однако несколько белесоватая холодность остается. В целом картина производит двойственное впечатление. Разворачивая перед зрителем драматическую сцену, Максимов как бы не до конца уясняет себе общественный и социальный смысл этой сцены. Поэтому авторское отношение к происходящему событию остается в картине недостаточно ясным.

„Раздел" — картина переломная в творческом развитии Максимова. Она завершает тот период его жизни, когда деревня представлялась ему в ее патриархальной целостности и монолитности. В этой картине художник показывает первые подземные толчки, колеблющие незыблемые, как ему прежде казалось, устои крестьянской жизни.

Но и в последующие годы Максимов не до конца преодолевает взгляд на деревню, присущий патриархальному крестьянину. И в этом причина трагической внутренней борьбы, которую переживает художник в дальнейшем своем развитии. Консервативно-патриархальные отношения к деревне вносят противоречия в те демократические взгляды, которые составляют основу его мировоззрения.

Он по-прежнему уверен в своем знании деревни: „... Я правым себя чувствую только в верности взгляда на народную жизнь, которую люблю и знаю"[32], — пишет он Третьякову. Но порой у него возникают сомнения. „Живя здесь среди простых людей, не видя ни искусства, ни искусственности, — говорит он, — постепенно сравниваешь и себя с этим людом и картину с той жизнью, которую задаешься изображать. То и другое так далеко от сходства, что подчас теряешь веру в свои силы". „Здесь, т. е. в деревне, все просто, да горе мое, что эту простоту-то всегда как-то хитро поймешь ... а каким-то чудом смекнешь, что не так надо понимать то или другое явление"[33].

Ему хочется порой найти деревню в ее нетронутой патриархальности, забраться туда, где „старины держатся люди поголовно, значит можно духу там набраться ..."[34].

Патриархальные представления, впитанные в деревне еще в дни отрочества и не до конца изжитые, как бы борются в его творчестве с передовыми и широкими взглядами художника-демократа, которые неизменно побеждают в его произведениях.

Современная жизнь, рождающая новые отношения, настигает Максимова повсюду. Он имеет смелость смотреть прямо в глаза этой жизни и мужественно, нелицемерно отражать ее в своих произведениях. В полотнах „Бедный ужин" (1879, Иркутский художественный музей), „Аукцион" („За недоимки", 1880), „Больной муж" (1881) художник с болью раскрывает возрастающую нищету и расслоение деревни. Если в „Разделе" изображен еще не до конца осознанный художником распад старой деревни, то „Аукцион" уже ставит этот вопрос „в лоб". Максимов показывает в „Аукционе" не только нарастающую нищету крестьянских масс, но и нарождение кулачества. „Аукцион" (распродажа имущества недоимщиков) задуман как подлинная мужицкая трагедия, как драматическая эпопея. Судя по письмам, этот замысел полностью захватил художника. Он с волнением и тревогой спрашивает А. Киселева, как расценивают Репин и Поленов „Аукцион". Он даже внезапно забирает готовую картину с выставки и в две недели переписывает всю ее заново[35]. „Аукцион" не относится к лучшим произведениям Максимова. Хотя ряд сцен и немногие сохранившиеся этюды говорят о меткости наблюдений художника. Интересно сопоставление в картине образов „кулака-богатея и крестьянина, негодующего на бога и все людские неправды".

Как и Глеба Успенского, Максимова мучительно поражает, что из недр народа, прежде ошибочно представлявшегося ему единым, вырастает мироед, наживающийся на беде своих соседей и берущий их в кабалу. В „Засухе" Мясоедова также выведена богатая верхушка деревни. Максимов первый из художников вывел на сцену кулака не просто как богатея, а как мироеда, показал расслоение деревни как исторический процесс огромной важности. „Истинный мироед зачался одновременно с упразднением крепостного права ... крестьянская реформа создала обстановку", — говорит в „Мелочах жизни" Салтыков-Щедрин.

Следующее произведение Максимова, „Больной муж" (1881, ГТГ), — итог поездки в Тверскую губернию (сам художник пометил на картине место действия). Это одно из лучших полотен Максимова и одна из самых драматических картин передвижников, посвященных деревне. Художник возвращается в ней к жанру картины-новеллы и в дальнейшем уже не выходит за его рамки.

Картина решена с суровой и трагической простотой. Фигура больного крестьянина дана в резком ракурсе. Коленопреклоненная женщина обращена спиной к зри-

[30] Он убирает, в частности, фигурку девочки (которая раньше была изображена на первом плане) и заполняет образовавшуюся пустоту своеобразным натюрмортом — упряжью, кусками материи, веретенами и т. п., то есть всем тем скарбом, который подлежит разделу и введение которого помогает понять сюжетный замысел картины.

[31] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 2265, л. 1. Письмо от 17 марта 1876 г.

[32] Там же, ед. хр. 2288, л. 1 об. Письмо от 3 мая 1880 г.

[33] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 1, л. 1 об. — 2. Письмо от 11 авг. 1878 г.

[34] Там же, ед. хр. 2293, л. 2. Письмо от 14 июля 1882 г.

[35] См. письмо Максимова Третьякову от 11 апр. 1881 г. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 2289, л. 1-1 об., л. 2-2 об.). Таким образом, картина эта с перерывами писалась в течение 1879-1884 гг.

телю. Интерьер передан предельно лаконично. Густая тень от люльки скрадывает пустоту переднего плана. Выбор деталей точен, конкретен и целенаправлен. Клочья соломы, выпавшей из убогого ложа больного, обрывок рыболовной снасти, брошенный на пол, темный силуэт зыбки, закрывающий окно, — немногие, но выразительные детали, рассказывающие о вопиющей, ранящей сердце нищете.

Особенно удалось художнику изображение коленопреклоненной женщины. Лица не видно, но вся ее поза дышит подлинным драматизмом. В образе крестьянки есть одновременно и большая женственность и подлинная человеческая красота в выражении постигшего ее горя.

В живописном отношении картина знаменует шаг вперед по отношению к „Разделу". Ей присуща цельность колорита, создаваемого тонкой гармонией притушенных жемчужных и золотистых оттенков, повышающих выразительность полотна. В. В. Стасов[36] и товарищи художника высоко оценили картину, хотя в лице самого автора она нашла сурового судью[37].

В последние годы жизни Максимов не создал произведений, равноценных полотнам предшествующих лет. Это объясняется не оскудением таланта. Боясь сказать неправду о деревне, он часто предпочитает молчать. „Что делать, видно, не выжмешь из себя через силу того, что не успело улечься спокойно в голове и в сердце"[38], — говорит он. Он пишет преимущественно небольшие картины с двумя-тремя персонажами — „Заем хлеба" (1882), „Вдовец", „Слепой хозяин" и другие, — сохраняющие свойственную его ранним полотнам правдивость в изображении народной жизни. Не случайно Репин был восхищен, как уже говорилось, типом крестьянина в картине „Вдовец".

В 80-х годах Максимов пытается найти новый круг сюжетов. Путешествуя по Волге в 1882-1884 годах, он открывает целый мир, впоследствии столь ярко обрисованный Горьким. „Здесь столько разнообразия в типах рабочего люда, что, не выезжая отсюда, можно изучать поволжские губернии — разумею о мужском роде — так живописно группируются толпы на рынке, предлагая руки для работы, в обжорном ряду, набивая чем попало свои голодные желудки, или свободно развалясь на набережных отдыхать от трудов. С утра до ночи гул стоит над Волгой"[39].

Он пишет также, что предполагает заняться „жанровыми сценами из жизни рабочего люда. Хочется, сколько возможно полно, представить жизнь судорабочих"[40]. Однако Максимов мог изображать только то, что очень хорошо знал. „Беда моя, что я трушу соврать перед жизнью"[41], — говорил он.

На основе волжских впечатлений он пишет пейзаж — „Первый транспорт хлеба". Однако сам художник был не удовлетворен картиной. Он называет себя „человекоизобразителем". Создание пейзажа не отвечало его творческим устремлениям.

Конец 80-х — начало 90-х годов — последний подъем в творчестве Максимова. В эти годы он создает картину „Все в прошлом" (1889, ГТГ), на тему распада старых помещичьих имений, в свое время очень известную, а также „У своей полосы" (1891), „Лихая свекровь" (1893) и другие.

Трагичен последний период жизни Максимова. Пессимистические настроения его усиливаются, умножаются материальные невзгоды. В годы распространения в искусстве модернистских течений искусство Максимова привлекает все меньше внимания. Но художник не хотел и не мог вступить на более легкий путь, ибо сурово осуждал художников, потакающих обывательским вкусам, разменивающих свой дар на звонкую монету. Не мог он посвятить себя и формальным исканиям — позиция искусства для искусства претила ему. И в последние, трудные для него годы Максимов не изменяет заветам искусства идейного, служащего народу[42].

[36] См. письмо Стасова Третьякову от 27 июня 1882 г. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 3498, л. 2 об.).

[37] См. письмо Максимова от 14 июля 1882 г. (см. там же, ед. хр. 2293, л. 1 об.). Тем не менее „Больной муж" дорог художнику: „Я все-таки люблю картину за ту долю правды, которую удалось воспроизвести из жизни любимой, родной мне среды", — писал он.

[38] Там же, ед. хр. 1, л. 1 об. Письмо от 28 июля 1882 г.

[39] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 1, ед. хр. 2292, л. 1-1 об. Письмо от 28 июня 1882 г.

[40] Там же, ед. хр. 2307, л. 1 об. Письмо от 24 февр. 1884 г.

[41] Там же, ед. хр. 2293, л. 1 об. Письмо от 14 июля 1882 г.

[42] См. письма от 21 сент. 1890 г., 10 июля 1891 г. и др. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова).



50. *Максимов В. М.* БАБУШКИНЫ СКАЗКИ. 1867



51. *Максимов В. М.* СЕМЕЙНЫЙ РАЗДЕЛ. 1876

52. *Максимов В. М.* БЕДНЫЙ УЖИН. 1879



53. *Максимов В. М.* ПРИХОД КОЛДУНА НА КРЕСТЬЯНСКУЮ СВАДЬБУ. 1875



54. *Максимов В. М.* БОЛЬНОЙ МУЖ. 1881



55. *Максимов В. М.* У СВОЕЙ ПОЛОСЫ. 1891



56. *Максимов В. М.* ВСЕ В ПРОШЛОМ. 1889



Бытописателем пореформенной деревни выступает на первых выставках Товарищества Константин Аполлонович Савицкий (1844-1905). Тяготение многих художников к эпическому решению крестьянской темы оказалось для Савицкого особенно органичным.

Вступив в Товарищество в 1878 году, Савицкий был предан ему всю жизнь. Это был человек отзывчивый, жизнерадостный и любознательный. Одна из затеянных Савицким экскурсий натолкнула Репина написать картину о бурлаках. Крамской считал молодого Савицкого человеком мягким и не видел в нем качеств бойца. Сам художник тоже говорил, что склонен к колебаниям. „Я, к сожалению, из тех людей, которые не умеют предначертать себе ясный, неизменный путь впереди, вечно шатающийся", — писал он. Поведение Савицкого как члена Товарищества говорит, однако, совсем о другом. Лишенный сухого педантизма, Савицкий был в то же время рыцарски щепетилен в вопросах деятельности Товарищества и принятых на себя его членами обязательств. В вопросах творческих он был настойчив и последователен, в дружбе — тверд и предан, умел становиться выше мелочей. Он не дал пошатнуться своей долголетней дружбе с Шишкиным из-за недоразумений, возникших в связи с вопросом об авторстве знаменитого „Утра в сосновом бору". Его вдумчивость и такт помогли рассеять взаимное непонимание, возникшее между передвижниками и Крамским и отягчившее последние годы жизни Крамского.



57. *Константин Аполлонович Савицкий*

Те или иные идейные колебания у Савицкого бывали, особенно в 90-х годах, когда им временно овладели религиозные настроения. Но общая прогрессивная, демократическая направленность творчества сохраняется на протяжении всей его жизни. С Товариществом Савицкий связал свою судьбу еще в ученические годы*.

В 1873 году Савицкий не был, как уже говорилось, допущен к конкурсу на большую золотую медаль, хотя он был награжден малой золотой медалью[43], дающей право стать в ряд конкурентов. Этому помешала та тесная дружба, которая связала его с передвижниками еще до формального вступления в Товарищество. Исеев после ряда формальных предлогов прямо объяснил: „Вы принадлежите к такому кружку, который критикует все действия Академии"[44].

Действительно, Савицкий не скрывал своей близости к передвижникам: он еще был учеником Академии, когда дебютировал на 2-й Передвижной выставке (картины „Дети" и „Утро чиновника")**. Лето 1873 года он провел очень продуктивно вместе с Крамским и Шишкиным в Тульской губернии, возле станции Козловка-Засека. Здесь, наблюдая прокладку железнодорожной линии, он и написал „Ремонтные работы на железной дороге" (1874, ГТГ) — свою первую значительную картину, которая с полным основанием вошла в историю русской живописи, несмотря на ощущаемую в ней творческую неопытность художника. Стасов отметил, например, белесость колорита, недостаточно ясно выраженное движение групп рабочих. Невыгодно было для картины и невольно возникающее сравнение с „Бурлаками" Репина, которые были закончены только за два года до ее появления и, конечно, хорошо памятны всем.

Тема картины очень злободневна для российской действительности 70-х годов, когда на стройке железных дорог за счет ужасающей эксплуатации рабочих наживались сказочные состояния. На выбор сюжета картины, возможно, повлияла поэма Некрасова „Железная дорога" — поэма, любимая всей передовой интеллигенцией. Возможно, что маленькая фигурка надсмотрщика (на возвышении, в глубине) — дань увлечения „музой гнева и печали" („... грабили нас грамотеи-десятники ..." — у Некрасова). В то же время если бы Савицкий не увидел воочию самих ремонтников, если бы не наблюдал и не писал их с натуры, картина вряд ли была бы создана.

Развертывая пространство в глубину, Савицкий заполняет его фигурами рабочих, движущихся с тачками к переднему плану, а вдали — вверх по косогору. Из массы поденщиков Савицкий выделяет группу двигающихся друг за другом троих рабочих, как бы концентрирующих в себе черты, в той или иной мере присущие всем этим труженикам, выброшенным из деревень на заводы, фабрики, на транспорт. Особенно выразителен образ рабочего с повязкой на голове. Родственный репинским бурлакам, он дает почувствовать таящиеся в народе огромные потенциальные силы.

Герои Савицкого сегодня еще полукрестьяне, завтра — кадровые рабочие. Происходивший в пореформенной России 70-х годов процесс „раскрестьянивания крестьянства" и нарождения пролетариата запечатлен в картине очень убедительно. Получил в ней свое отражение и безрадостный характер труда наемного рабочего по сравнению с крестьянским трудом.

В картине „Ремонтные работы на железной дороге" проявилось характерное для Савицкого тяготение к изображению человеческой массы. Отдельные персонажи и группы людей воспринимаются здесь как части слитного целого. В последующие годы это тяготение ста-

[43] За картину „Первое убийство на земле" („Каин и Авель"). Картина находилась в Минске. Судьба ее после временного захвата столицы Белоруссии фашистами неизвестна.

[44] Цит. по кн.: *Крамской И.Н.* Письма Т.1, с.149. Письмо Ф.А.Васильеву от 13 февр. 1873 г.

новится в творчестве художника более ощутимым. Картина была приобретена Третьяковым. Это дало возможность Савицкому поехать за границу и присоединиться к своим товарищам — пенсионерам Академии.

Очень настаивал на поездке Крамской. Он полагал, что для Савицкого обстановка, сложившаяся в это время в художественной жизни Петербурга, была тяжелой. Возможно, что этот неутомимый „ловец душ человеческих" боялся потерять Савицкого как будущего члена Товарищества. Беспокоила его и близость молодого художника к кружку Семирадского.

В Париже Савицкого приветливо встретил Боголюбов. Сблизился Савицкий и с Дмитриевым-Оренбургским. С Репиным же, который также жил в это время в Париже, он был дружен давно. От заграничного периода сохранились этюды с натуры и целая серия эскизов к картине „Путешественники в Оверни".

Савицкий не был удовлетворен живописными качествами своих произведений и особенно картиной „Ремонтные работы на железной дороге". Самокритичное отношение к колориту „Ремонтных работ" сказывается в следующих словах, обращенных к Третьякову: „Замечание Ваше относительно неудовлетворенности тона моей картины („Ремонта железной дороги". — *Ф. Р.*) разделяю с Вами вполне ... Теперь, когда я здесь в Париже окружен множеством картин, по преимуществу отличающихся блеском колорита и сочностью красок, этот недостаток мой в особенности и всей вообще нашей русской живописи поражает еще сильнее"[45] Характерны, однако, строки, написанные непосредственно за приведенным выше замечанием: „Современная живопись французов главным образом этим только и сильна ... внешность предпочитается внутренним достоинствам и серьезному содержанию их произведений"[46].

„Не думаю, чтобы нашел где-либо, кроме России, для себя живой интерес"[47], — писал он Поленову 29 января 1874 года.

На 6-й Передвижной выставке Савицкий показывает картину „Встреча иконы" (1878, ГТГ), ставшую, по словам Стасова, „одним из самых значительных и важных созданий новой русской школы"[48].

Савицкий выступает в этой картине как истый последователь заветов революционных демократов, как продолжатель антиклерикальной серии Перова. Нищая деревня, темная, в путах суеверий, встает в этой картине с почти документальной точностью и обнаженным драматизмом.

Сюжетно и композиционно картина построена на противопоставлениях, и в этом смысле она развивает традиции Федотова — Перова. Но противопоставления эти усложнены. Крестьянская масса противопоставлена группе духовенства — образы священника, служки, возницы даны с подчеркнутым прозаизмом (обвязанная щека кучера; жест нюхающего табачок служки; обрюзгший, дряхлый и сонный священник и т. д.). Образы крестьян — проникновенно, взволнованно. Это люди, наделенные высокой духовностью и полнотой чувств, но чувств ложно направленных, доходящих до религиозно-экстатического умиления.

Из противоречия между подлинностью и силой чувств и ложностью их содержания проистекает элемент трагедийности, присущий картине. Есть в ней и другое противопоставление. Хмурый, стоящий крестьянин, по-видимому отставной „служивый", резко отличен по своему душевному состоянию от прочих участников действия выражением сомнения и рождающегося недоверия.

Пятнадцать лет, отделяющих это полотно Савицкого от перовской „Проповеди в селе", не прошли бесследно для русского искусства. Тоньше стало мастерство психологического анализа и у самого Перова и у молодых передвижников, в том числе у Савицкого. Художник передает переживания своих персонажей с большим внутренним тактом, бережно, с любовью. Он проявляет большой талант в изображении чувств, которые поднимаются из недр души редко, в моменты ее высокого напряжения. Мимика, позы, жесты его персонажей лишены суеты. В передаче душевного состояния верующих художник избегает преувеличений, и это делает картину особенно правдивой и впечатляющей.

Если в создании типических образов Савицкий мог использовать опыт своих предшественников и сверстников, то при решении композиций, перерастающих в монументальные картины эпического склада, Савицкий был призван выполнить роль одного из зачинателей. На его долю выпали поиски новых путей и традиций, на которые можно было бы опереться.

Принцип Крамского — „композиция тем лучше, чем меньше ее замечаешь" — отнюдь не снимал вопроса о необходимости пластической организации картины. Наоборот, он усложнял задачу, так как требовал, чтобы зритель не ощущал режиссерской руки художника. Стремясь разрешить эту задачу, Савицкий, как и большинство его товарищей, идет в своих композиционных исканиях к известному синтезу, где требования естественности в развертывании действия и психологической правды переживания сочетаются с элементами классической композиции. Было ли сознательным стремление художника создать в картине своеобразный „геометрический каркас"? Одно бесспорно — в ней ощущается организующий, поддерживающий и связующий все группы невидимый костяк.

Формат картины взят в отношении, близком двум к трем. Основное членение по горизонтали делит композицию на две равные части (небо, земля). Группа (мальчик и старик, несущие икону, прикладывающийся к иконе крестьянин, коленопреклоненная фигура старухи) занимает строго центральное положение.

В композиционном построении „Встречи иконы" нельзя не заметить воздействия ряда картин, ставших классическими. Толпа крестьян вынесена у Савицкого на передний план и расположена по принципу фриза, почти параллельно краю полотна, а группа сбегающих с холма крестьян (справа) построена в несколько рядов,

[45] Отд. рукописей ГТГ, фонд Третьякова, № 2, ед. хр. 3184, л. 1 об-2. Письмо Третьякову от 8 июля 1874 г.

[46] Там же, л. 2.

[47] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2. Примеч. и указ., с. 616. Письмо Поленову от 29 янв. 1874 г.

[48] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 297.

возвышающихся друг над другом. В таком построении некоторые усматривали воздействие композиционной структуры „Явления Мессии“ Ал. Иванова. А в принципе передачи движения — по направлению к иконе — сказываются связи не только с Ивановым, но и изучение мастеров Возрождения. Разумеется, здесь речь идет не о сравнении с великими мастерами и не о прямом заимствовании, а лишь о творческом использовании ряда приемов, усиливающих жизненность сцены, а также ее развитие во времени. Все фигуры устремлены к иконе, создавая впечатление нарастающего волнообразного движения, ведущего глаз к центру. В нарастании этого движения выражено постепенное усиление религиозного порыва по мере приближения к предмету поклонения.

По сравнению с „Ремонтными работами на железной дороге“ выросло и мастерство Савицкого как колориста, хотя кардинальных изменений во всей живописной системе художника не произошло. Небо, роща, дорога — все выдержано в единой тональности, обогащенной серебристо-серыми и голубовато-зелеными рефлексами. Воздушная перспектива передана не только смягчением и высветлением цвета: прозрачная дымка на заднем плане пронизана тонко нюансированными жемчужными, сиреневатыми и голубоватыми оттенками.

Репин был восхищен новым произведением своего друга и решил было совсем бросить свой „Крестный ход“. Крамскому приходилось убеждать его отказаться от этого намерения. К счастью, Репин был слишком увлечен „Крестным ходом“* и не в силах был оставить его, так же как не в силах был позже оставить „Запорожцев“, когда Толстой убеждал его в ничтожности замысла картины.

Два года спустя Савицкий выступил с новым монументальным полотном — „На войну“. Первоначальный эскиз картины возник еще в 1878 году (а по некоторым данным, даже раньше). Во время русско-турецкой войны художник наблюдал сцены отправки эшелонов на фронт. Эти впечатления очевидца и послужили непосредственным толчком для рождения замысла картины.

Однако получить сейчас полное представление об этой картине в ее первоначальном варианте невозможно. Больно уязвленный критикой**, Савицкий разрезал полотно на куски. В различных музеях сохранилась только часть фрагментов. Собранные вместе в связи с персональной выставкой Савицкого в 1955 году, они дали материал для реконструкции картины[49], хотя в нескольких местах все же зияет пустота.

На полотне — момент посадки новобранцев на поезд. Народ заполняет привокзальную площадь, направляясь вверх, к платформе, вливается в черные проемы дверей теплушек. Мотив расставания, многократно преломляясь, пронизывает картину. Художник не только щедр, но и расточителен в изображении людской толпы. Современники упрекали Савицкого в том, что толпа невообразимо скучена, упрекали за тесноту и сутолоку, в которой тонут многие персонажи, очень убедительные, если взять их в отдельности. Эти упреки справедливы.

Но в то же время есть нечто подкупающее в творческой расточительности художника. Недаром в „Новом времени“, отнюдь не склонном переоценивать Савицкого, находим следующие строки: „В этой картине есть богатый, обильный материал на добрый десяток картин“[50].

Война трактуется в картине как великое народное бедствие. Как и во „Встрече иконы“, человек показан здесь в момент высокого душевного напряжения. Это особенно чувствуется в группах переднего плана, в которых выражено горе семей, насильственно разлучаемых войной. Пронизывающее картину ощущение огромной, всенародной важности происходящего, глубокий драматизм чувств придают ей подлинную значительность.

Через несколько лет Савицкий вновь возвращается к этой теме и создает второй вариант картины, находящийся сейчас в Русском музее. Однако годы, прошедшие с момента создания первого варианта, обогащают творчество Савицкого новыми исканиями. Савицкий ищет образы и сюжеты в среде, куда его, как позже Касаткина, ведет верный инстинкт разночинца-демократа, — в среде рабочих. Он опускался в шахты и писал о своих впечатлениях: „Там и сюжеты для картины немалые. Довольно взглянуть на этих измученных рудокопов. Что это за лица и как дышат они, вынырнув на чистый воздух“. Вновь побывал он и на Волге, где увлекся колоритным бродяжьим людом. В итоге возникает одна из лучших картин Савицкого — „Крючник“ (1884). Образ этот во многом отличен и от репинских бурлаков и от „Кочегара“ Ярошенко.

Как и в поденщиках не железной дороге, Савицкий разглядел в своем Крючнике не только черты бродяги бунтаря, но и черты рабочего-пролетария. Былинная сила этого волжского богатыря, свобода и независимость его позы, присущий ему дух вольнолюбия делают Крючника живописным предтечей образов, созданных впоследствии молодым Горьким.

Возможно, что именно осмысление образа Крючника вызвало ряд изменений во втором, более завершенном и зрелом варианте полотна „На войну“ (1880-1887)***. В образе статного, высокого крестьянина в расцвете сил (на переднем плане) ощущается меньше, чем в образах первого варианта картины, степенности, благообразия, медлительной величавости и больше энергии и непринужденности в движениях. Тип этот принадлежит уже к поколению, выросшему в пореформенной деревне, и некоторые его особенности, связанные с „Крючником“, уже предвосхищают „Шахтеров“ Касаткина, появившихся через несколько лет. Характерно, что образ богатыря (одна из современных газет называет его „геркулесом“), слегка видоизменяясь, не раз повторяется в картине.

Этот образ в какой-то мере и символичен. Он как бы олицетворяет могучую силу русского человека. В новом

[49] Реконструкция картины принадлежит С. Н. Гольдштейн (см.: Каталог выставки К. А. Савицкого. М., ГТГ, 1955. Вступит. статья).

К сожалению, около двухсот альбомов Савицкого с рисунками и эскизами пропали, и это особенно затрудняет возможность восстановить его первичные замыслы и общий ход работы над этой картиной, как и рядом других.

[50] „Нов. время“, 1880, 7 марта.

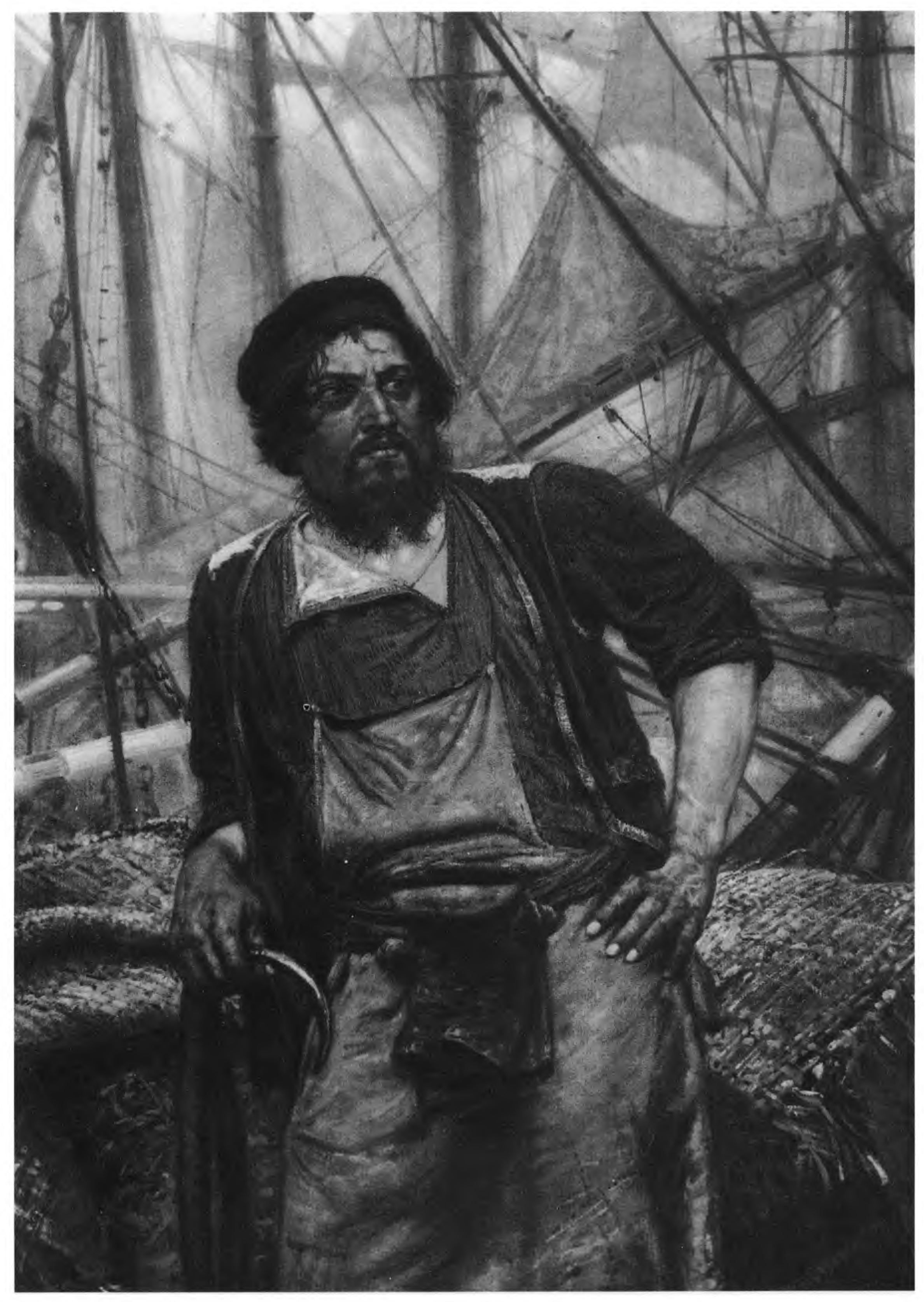
варианте картины художник более отчетливо выделяет основные группы. Он вносит в композицию ряд изменений, но основное содержание и основная роль этих групп сохраняются. Людской поток как бы вынес их на передний план и остановил перед нашими глазами. Выразительно написана группа, расположенная в левой части полотна. Хорошо найдена почти девическая грация молодой жены, горестная нежность тщедушной старушки матери, припавшей к груди сына — вчерашнего крестьянина, сегодняшнего солдата, завтрашнего рабочего. В этой группе ритм сплетенных рук ненавязчиво и сдержанно выражает ее единение.

В центральной группе, наоборот, выражено чувство трагически обнаженное, страстное. Очень выразительны образы жены новобранца, его сестры и отца. Особенно запоминается запрокинутое, почти неистовое, искаженное страданием, но все же красивое лицо жены. Сохранился ранний подготовительный рисунок трагической фигуры женщины, который дает возможность судить о том, что основные черты образа были найдены и воплощены уже в первом варианте. Как и облик стоящей на втором плане молодой женщины, изображенной с застывшим взглядом расширенных глаз, трагический образ жены предвосхищает героинь Сурикова. Душевная жизнь отца как бы сконцентрировалась в его прощальном взгляде. Взгляд сына прикован к жене. Экспрессия этих перекрестных взглядов связывает центральную и правую группы, придавая им цельность и единство.

Обе картины — и „Встреча иконы“ и „На войну“ — обещали многое в области „хоровой“ эпической картины. Но обещания эти были исполнены не самим Савицким. Этим двум полотнам суждено было остаться кульминационными в творчестве художника. Савицкий не создает уже больше ничего равноценного, несмотря на то, что в 1888 году ему всего лишь 44 года и что в течение 80-х годов и позже он написал немало картин: „Панихида на кладбище“ (1885), „Беглые в Сибири“, „Христова милостыня“ (1890), „Ожидание суда“ (1894) и другие. Новой взлет происходит в творчестве Савицкого в конце 90-х годов, о которых речь пойдет позже.

58. *Савицкий К. А.* РЕМОНТНЫЕ РАБОТЫ НА ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГЕ. 1874

59. *Савицкий К. А.* ВСТРЕЧА ИКОНЫ. 1878



60. *Савицкий К. А.* КРЮЧНИК. 1884

61. *Савицкий К. А.* **НА ВОЙНУ. 1888**

62. *Савицкий К. А.* **ПАНИХИДА НА КЛАДБИЩЕ. 1885**



63. *Савицкий К. А.* СПОР НА МЕЖЕ. 1897

64. *Савицкий К. А.* В ОЖИДАНИИ ПРИГОВОРА СУДА. 1894

И. М. ПРЯНИШНИКОВ И НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ БЫТОПИСАТЕЛИ В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Наряду с произведениями Мясоедова, Максимова, Савицкого, выражающими тяготение этих художников к созданию эпических „хоровых“ композиций, на выставках Товарищества 70-х годов экспонировались и полотна, представляющие иную линию развития бытовой живописи — линию небольших картин-новелл.

Наиболее крупным мастером этого направления был Илларион Михайлович Прянишников (1840–1894).

Прянишников — один из пионеров русской жанровой живописи, выступивший задолго до создания Товарищества. Его ранние работы примыкают к традиции Перова, оказавшего влияние на все творчество художника. В своих более поздних небольших жанрах Прянишников близок Владимиру Маковскому, с которым был дружен в течение многих лет. Работы художника многими ассоциациями связаны с современной ему литературой. В его картине „Порожняки“ явно слышится некрасовский мотив. Пейзажи охотничьего цикла, с их проникновенным и тонким восприятием русской природы, вызывают ассоциации с творчеством Тургенева. А юмор лучших жанровых картинок 80-х годов напоминает о первых выступлениях в эти годы молодого Чехова. И. М. Прянишников был человеком добрым и отзывчивым. Ученики Московского Училища живописи, ваяния и зодчества, где он преподавал, ценили его как учителя и любили как отзывчивого друга (ему было дано ласковое прозвище Пряник). Он был веселым человеком, и отсюда та естественность юмористической интонации, которая нередко подкупает в его произведениях.



65. *Илларион Михайлович Прянишников*

Выйдя из провинциальной купеческой среды, Прянишников становится бытописателем купечества, чиновничества, городского люда разных сословий, образы которых проходят через многие полотна художника. Не случайно современники называли его порой Островским в живописи.

Ранние работы — „Мальчик-коробейник“ (Киевский музей русского искусства), „Чтение письма в молочной лавке“ (ГТГ, обе — 1864) — не предвещали в Прянишникове ни сатирика, ни мастера юморески.

Первой картиной, принесшей художнику признание, были „Шутники. Гостиный двор в Москве“ (1865, ГТГ), представленной на академической выставке 1865 года. По меткости психологических характеристик, по разнообразию персонажей, по силе типизации эта картина принадлежит к лучшим произведениям 60-х годов. С глубоким осуждением Прянишников показывает здесь глумление над человеческим достоинством, сытое самодовольство и духовную ограниченность купчиков и их „молодцов“, превративших старика (вероятно, мелкого отставного чиновника) в мишень для издевательства. Художник, вероятно, неоднократно наблюдал подобные сцены в московских торговых рядах. Сам сюжет, по-видимому, навеян ему пьесой Островского „Шутники“[1]. В картине улавливается и близость к полотнам Перова. Она сказывается в тщательном подборе типов, в особом внимании к мимике, в ювелирной тонкости в передаче выразительных деталей. Но многое увидено и передано Прянишниковым вполне самостоятельно. Например, центральный образ — образ пляшущего отставного чиновника (своего рода Акакия Акакиевича 60-х годов).

Но в картине можно почувствовать академическую школу. Это больше всего относится к построению общей композиции. Так, например, чиновник — объект издевательства — помещен в центре широкого полукружия досужих зрителей. Это полукружие замыкается двумя очень хорошо написанными фигурами, недвижными, как монументы (фигурой купца в сверкающем цилиндре, с роскошным меховым воротником, и купчихи в атласной шубе). Эти две фигуры как бы олицетворяют тот мир, в котором достоинство человека измеряется его мошной.

Подчеркнута почти скульптурная выпуклость форм, выразительность силуэта. Цвет локален.

Являясь одним из ведущих мастеров московской группы будущих передвижников, Прянишников становится членом-учредителем Товарищества, участником почти всех его выставок. Связав свою судьбу с Товариществом и будучи верным его идеалам и устремлениям, он отразил в своем творчестве сильные и слабые стороны этого объединения, свойственные ему черты противоречивости. На 1-й Передвижной выставке Прянишников дебютирует двумя полотнами — „Порожняки“ (1871, ГТГ) и „Погорелые“ (1871). Картина „Порожняки“ принесла художнику широкую известность.

В картине изображен юноша, семинарист или студент, возвращающийся „на обратных“ в деревню. Единственная кладь, которую он везет с собой, — пачка книг. Современная печать проводила совершенно закономерную параллель между „Порожняками“ и стихотворением „Школьник“ Некрасова. Прянишников один из первых вводит в русскую живопись образ разночинца,

[1] Пьесу „Шутники. Картины московской жизни“ ставили в Малом театре. Героя пьесы играл актер Шумский. О некоторых чертах сходства чиновника Шумского с образом, созданным Прянишниковым, говорит Т. Горина в своей монографии о Прянишникове (см.: *Горина Т. Н.* Прянишников. М., 1958).

интеллигента из народа, несущего в народ просвещение. Дело, впрочем, не только в появлении в картине Прянишникова нового героя. Важным был и тот круг настроений и идей, которые нес с собой созданный художником образ разночинца-демократа. Вопрос о роли интеллигенции в революционном движении, о долге ее перед народом волновал народническую интеллигенцию, оживленно дебатировался в радикальных кружках.

Картина не дает той развернутой многоплановой характеристики главного персонажа, которую мы видим в „Шутниках", однако творческое осмысление этого образа и в той мере, в какой это сделал Прянишников, было бесспорным завоеванием художника. Едущий в розвальнях прозябший юноша семинарист обрисован Прянишниковым с теплой лирической интонацией. В нем воплощены типические черты многих представителей учащейся разночинной молодежи, которая, претерпевая тяжелые лишения, стремилась к знаниям. Огромную роль в картине играет прекрасно написанный зимний пейзаж. Клубящаяся снежная пыль окутывает полупрозрачной дымкой бескрайние дали, пылающие розово-оранжевыми красками заката ... Все дальше и дальше в эти дали, в самые недра Руси, уходит обоз. В своей рецензии на 1-ю Передвижную выставку Салтыков-Щедрин назвал „Порожняки" перлом выставки.

В последующие годы художник отдает дань крестьянской теме. Он пишет картину „Порубка" (1874, Харьковский музей изобразительного искусства), изображающую пойманного с поличным мужика, а в 80-е годы — серию полотен, посвященных деревенской детворе („Ребятишки в луже", 1882; „Ребятишки-рыбачки", 1882, и др.). С этим кругом произведений соприкасается цикл охотничьих полотен художника — „Охота пуще неволи" (1882, ГТГ), а также написанная с легким юмором картина „Конец охоты" (1884, ГТГ), продолжающие традиции Перова в этой области. Однако доминирующими в творчестве Прянишникова по-прежнему остаются полотна, посвященные жизни городского мещанства, купечества, мелкого служилого люда. Наиболее значительно среди них небольшое полотно „Жестокие романсы" (1881, ГТГ), привлекающее острым юмором, меткостью характеристик персонажей. Принаряженный молодой чиновник смущает своими откровенными романсами „с намеком" девицу, одетую с мещанской претенциозностью; девица досадливо отворачивается, чувствует себя неловко, но терпеливо слушает.

Автор картины прекрасно знает этот мир и не пренебрегает ни одной сколько-нибудь выразительной, типической деталью.

Живописное ви́дение художника, обогатившееся за прошедшие годы, помогает ему написать и фигуры и интерьер — пластично, чистыми, свежими красками, — достичь при звонкости сочетаний гармоничности колорита. Этому полотну близка одна из позднейших картин Прянишникова — „У тихой пристани" (1893). За шуточной ситуацией здесь встает мир мещанского благополучия. К этому кругу полотен относится и картина „В ожидании шафера" (1891)[2], посвященная быту купечества. Покровительствующая бедной невесте пышная купчиха, смущенный и робкий отец невесты, сама молодая девушка, по-видимому, выходящая за нелюбимого, — все действующие лица картины изображены метко и остро (образ купчихи сатирически подчеркнут). В композиционном решении использован принцип противоположения, свойственный многим произведениям 60-х годов. Но изобразительные средства, которыми пользуется художник, говорят о прошедших десятилетиях. Характерен, например, композиционный срез, благодаря которому фигура купчихи, выдвинутая вперед, дана крупным планом, что свидетельствует о поисках художником новых пластических приемов.

66. *Михаил Петрович Клодт*

Прянишников обращается и к исторической теме, но и в ней остается жанристом. Его картина „Эпизод из войны 1812 года" (1874, ГТГ), сюжет которой, возможно, навеян художнику романом „Война и мир" Толстого, воспроизводит войну в ее повседневности. Тем не менее в картине звучат патриотические ноты. Выразительные образы крестьян-партизан раскрывают народный характер Отечественной войны. Показательно, что картина эта вошла в народное сознание, как порой песни профессиональных композиторов становились песнями народными: в течение многих лет во время народных празднеств картину „Эпизод из войны 1812 года" Прянишникова инсценировали в балаганах.

Прянишников отдает дань увлечения и массовым композициям, широким народным сценам. Сюда относится „Спасов день на Севере" (1887, ГТГ), „Общий жертвенный котел" (1888, Саратовский художественный музей). Но по своему дарованию он не был мастером монументального склада. Лучшее полотно этого круга, „Спасов день на Севере", развертывающее перед зрителем многообразие народных типов, не лишено черт этнографизма.

Несмотря на свойственную поздним полотнам Прянишникова правдивость изображения народной жизни, по силе и глубине социального обобщения они значительно уступают картине „Порожняки". Содержащие немало живых и метких наблюдений, нередко наделенные тонким юмором, они тем не менее утрачивают то глубокое социальное и гражданственное звучание, которым обладали „Порожняки". Изображенные в поздних картинах художника сцены из мещанской и купеческой жизни, свидетельствующие о его глубоком знании этой среды, нередко несут в себе черты простой занимательности. Развитие искусства Прянишникова в этом напра-

[2] Картины находятся: первая — в Кировском областном художественном музее, вторая — в Серпуховском художественном музее.

влении не было результатом творческой эволюции художника. Оно отражало характерное для произведений ряда передвижников 80-90-х годов измельчание народной темы, снижение идейной высоты их произведений.

Жанр картины-новеллы представляли на первых передвижных выставках не только полотна Прянишникова, но и произведения других художников. Для некоторых из них бытовая живопись была лишь временным прибежищем, как, например, для Виктора Васнецова. Карл Федорович Гун (1830-1877), выступивший на выставках 70-х годов с серией небольших жанровых картин, посвященных жизни нормандских крестьян, стал известен прежде всего как исторический живописец.



67. *Константин Егорович Маковский*



68. *Федор Андреевич Бронников*

В ряде случаев основной вклад художников в этой сфере был сделан до возникновения Товарищества. Примером служит творчество одного из учредителей Товарищества — Михаила Петровича Клодта (1835-1914). Уже в конце 50-х и в начале 60-х годов он создал картины, которые остаются и до сих пор лучшими в его наследии как жанриста. Это небольшое полотно „Последняя весна“ (1861, ГТГ). Царящая в картине атмосфера искренней заботы, грусти и любви к умирающей девушке передана без аффектации, хотя и несколько сентиментально. В изобразительном языке картины много от традиций 40-50-х годов. Но в ней проступают и новые черты, ощущаемые в стремлении художника передать озаряющий интерьер солнечный свет, в его интересе к задачам пленэрной живописи.

В 70-х годах и позже М. П. Клодт не создал бытовых картин, равных „Последней весне“, хотя систематически выступал на передвижных выставках (начиная с 1-й и вплоть до 42-й — в год своей смерти)[3]. Тем не менее его полотна „Въезд улан“, „Подвенечное платье“ и другие встречали в общем благожелательную оценку зрителя. Наиболее значительна среди них картина „Перед отъездом“ (1878, Ивановский художественный музей). В ней очень просто и искренне изображено прощание старушки матери с сыном-офицером. Стасов отметил элегический характер картины — это определение можно отнести и к ряду других работ Клодта.

На передвижных выставках 70-х годов были представлены первые и порой еще недостаточно зрелые произведения начинающих бытописателей, расцвет творчества которых падает на последующие годы.

В известной мере это относится и к Владимиру Егоровичу Маковскому (1846-1920). Правда, в 70-е годы он был уже автором таких картин, как „В приемной у доктора“ (1870) и „Посещение бедных“ (1874, 3-я выставка Товарищества), „Варят варенье“ (1876), и др. Его талант юмориста и рассказчика можно было оценить по заслугам. Но эти картины определяли как бы только одну грань творчества Вл. Маковского. Заметим, что Вл. Маковский, как и М. П. Клодт, прошел с Товариществом всю свою жизнь. Начиная с 1-й и вплоть до 47-й выставки (уже в советские годы) он постоянно выставлялся.

Вл. Маковский принадлежал к целой династии Маковских-передвижников. Его отец, Е. Маковский, родоначальник этой династии, был известным художественным деятелем, стоявшим у колыбели Московского Училища живописи, ваяния и зодчества и Московского художественного общества.

Два его брата, Константин и Николай (пейзажист), были в числе учредителей Товарищества, а Константин — и одним из участников „бунта 14-ти“. Экспонентом Товарищества стала их сестра, Александра, и, наконец, уже на рубеже нового века сын Владимира Маковского, Александр, тоже вступил в Товарищество. Наиболее ярко были одарены Владимир и Константин. Однако творческие и жизненные судьбы их сложились по-разному.

Отношения, установившиеся у Константина Егоровича Маковского (1839-1915) с передвижниками, были сложными и противоречивыми. В годы, когда Товарищество только собирало силы и когда каждый талантливый

[3] М. П. Клодт пропустил только 5-ю, XXVII, XXVIII, XXXVI и XXXIX выставки и участвовал, таким образом, на 38-ми выставках, считая и выставку этюдов и эскизов.

участник выставок был особенно в цене, К. Маковский выставился лишь однажды (картина „Урок пряжи“, 3-я выставка).

Между тем писал он в эти годы много, но не спешил показывать свои работы на выставках Товарищества. Выставлялся он в других организациях и на всемирных выставках. Каждая картина свидетельствовала о широком диапазоне его эффектного и блестящего дарования, о быстро растущем мастерстве художника. С большой надеждой следили передвижники в начале 70-х годов за его восходящей звездой. С годами надежда эта сменилась тревогой и разочарованием. Об этом свидетельствуют, например, высказывания о К. Маковском в конце 70-х годов Поленова и Савицкого. Становилось все более очевидным, что орбита этой звезды все больше и дальше отклоняется от основного пути Товарищества.

Начинал К. Маковский как автор картин, правдиво рисующих быт городской бедноты. Демократическая направленность раннего творчества Маковского проявилась в многофигурном полотне „Народное гулянье во время масленицы в Адмиралтействе в Петербурге“ (1869, ГРМ), свидетельствующем о живом интересе художника к народной жизни, к народным нравам и обычаям. Маковский пишет и согретую сочувствием к простому человеку картину „Похороны в деревне“ (1872). Однако уже в полотне „Дети, бегущие от грозы“ того же года (ГТГ), в котором испуганные грозой крестьянские дети кажутся барышнями, переодетыми в крестьянские платья для модных в то время живых картин, дают о себе знать черты салонности и внешней красивости, которые станут преобладающими в более поздних работах художника.

Наметившееся в картине „Народное гулянье во время масленицы в Адмиралтействе в Петербурге“ тяготение К. Маковского к многофигурной композиции заметно и в полотне „Возвращение священного ковра из Мекки в Каир“ (1876, ГРМ), написанном на основе личных наблюдений во время путешествия за границу. Это полотно свидетельствует о мастерстве художника в изображении массовой сцены, движения толпы и в решении других задач сложной многофигурной композиции. Но блестящее мастерство в передаче раскаленного солнцем воздуха, самой обстановки и атрибутов происходящего события было не в силах скрыть чисто внешнюю, поверхностную эффектность этого полотна, выдающую модное в те годы увлечение художника экзотикой Востока. Поэтому вклад К. Маковского как бытописателя в Товарищество, в сущности, невелик, и творчество его говорит, скорее, не о достижениях, а об имевших место противоречиях в их среде и идейных отступлениях отдельных участников объединения.

И когда в 1879 году К. Маковский все же выразил желание пойти с передвижниками — это был период их высокой славы, — его заявление встретило двойственное отношение и послужило поводом для изменения некоторых условий приема новых членов[4].

К. Маковский был принят в Товарищество. Но он предстает в последующие годы в ином качестве — как блестящий модный портретист, мастер салонных портретов, нарядных обстановочных исторических картин.

О противоречиях в деятельности Товарищества свидетельствует и творческая биография Федора Андреевича Бронникова (1827–1902).

Бронников был предан делу передвижников много лет[5]. Жизнь художника была неизменно связана с Италией, где он и завоевал полное признание. Статья о его творчестве вошла в „Итальянскую галерею биографий“, а родной его город Шадринск, гордый своим земляком, издал перевод этой статьи[6].

Среди работ 70-х годов и начала 80-х, особенно тех, которые Бронников присылал на передвижные выставки, были и произведения, несущие в себе реалистические начала. Это „Художник в приемной богача“ (1876), „Нищий“ (1881) — полотна, близкие передвижникам своим демократическим содержанием. Демократические черты присущи и картинам „Просители в приемной у кардинала в Риме“ (1882), „Воскресная школа детей в церкви“ (1882). В композиции „Проклятое поле“. Место казни в древнем Риме. Распятые рабы. 1878, ГТГ) художник делает серьезную попытку создания исторической картины драматического содержания. Однако преобладающими в творчестве художника являются слащавые итальянские пейзажи, сентиментальные, а порой чувственно-вызывающие „головки“ молодых итальянок, нарядные, отражающие лжеизысканные вкусы композиции на античные сюжеты.

Появление на выставках Товарищества салонных полотен К. Маковского и Бронникова свидетельствовало о проникновении в среду передвижников чуждых начал, подрывало идейную и творческую целостность объединения.

[4] Об обстоятельствах приема К. Маковского см. главу „Основные стороны деятельности Товарищества в годы расцвета“.

[5] С 1874 г. — экспонент, с 1876 г. — член. Выступил начиная с 3-й выставки до XXX — в год смерти (1902).

[6] Биография профессора исторической живописи Федора Андреевича Бронникова. Шадринск, 1912.

69. *Прянишников И. М.* ШУТНИКИ. ГОСТИНЫЙ ДВОР В МОСКВЕ. 1865



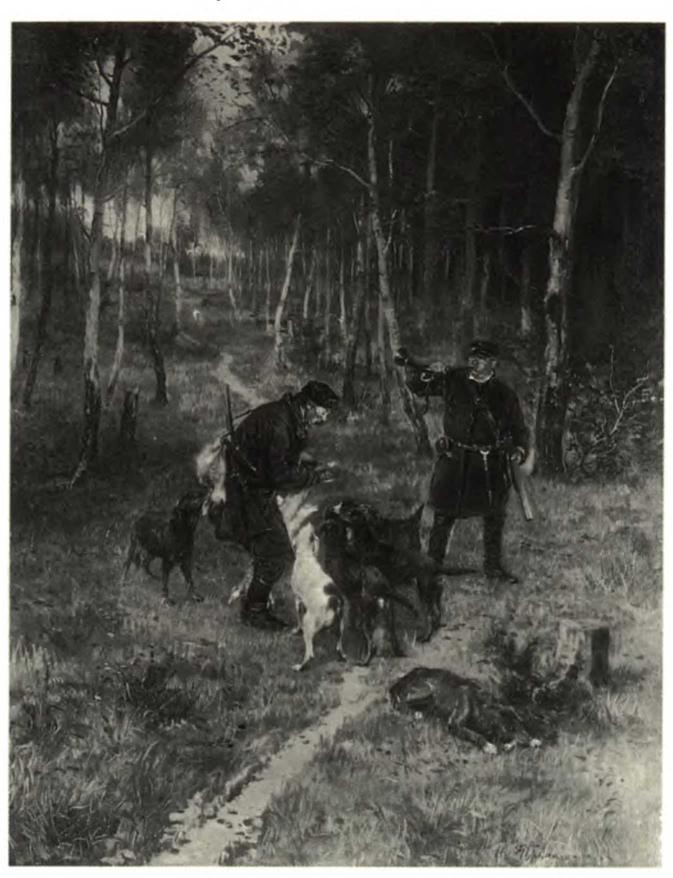
70. *Прянишников И. М.* ПОРОЖНЯКИ. 1872

71. *Прянишников И. М.* ПОГОРЕЛЫЕ. 1871



72. *Прянишников И. М.* ПОРУБКА. 1874

73. *Прянишников И. М.* В 1812 ГОДУ. 1874



74. *Прянишников И. М.* КОНЕЦ ОХОТЫ. 1884

75. *Прянишников И. М.* СПАСОВ ДЕНЬ НА СЕВЕРЕ. 1887

76. *Прянишников И. М.* ОБЩИЙ ЖЕРТВЕННЫЙ КОТЕЛ В ПРЕСТОЛЬНЫЙ ПРАЗДНИК. 1888



77. *Прянишников И. М.* В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА. 1890



78. *Прянишников И. М.* ЖЕСТОКИЕ РОМАНСЫ. 1881



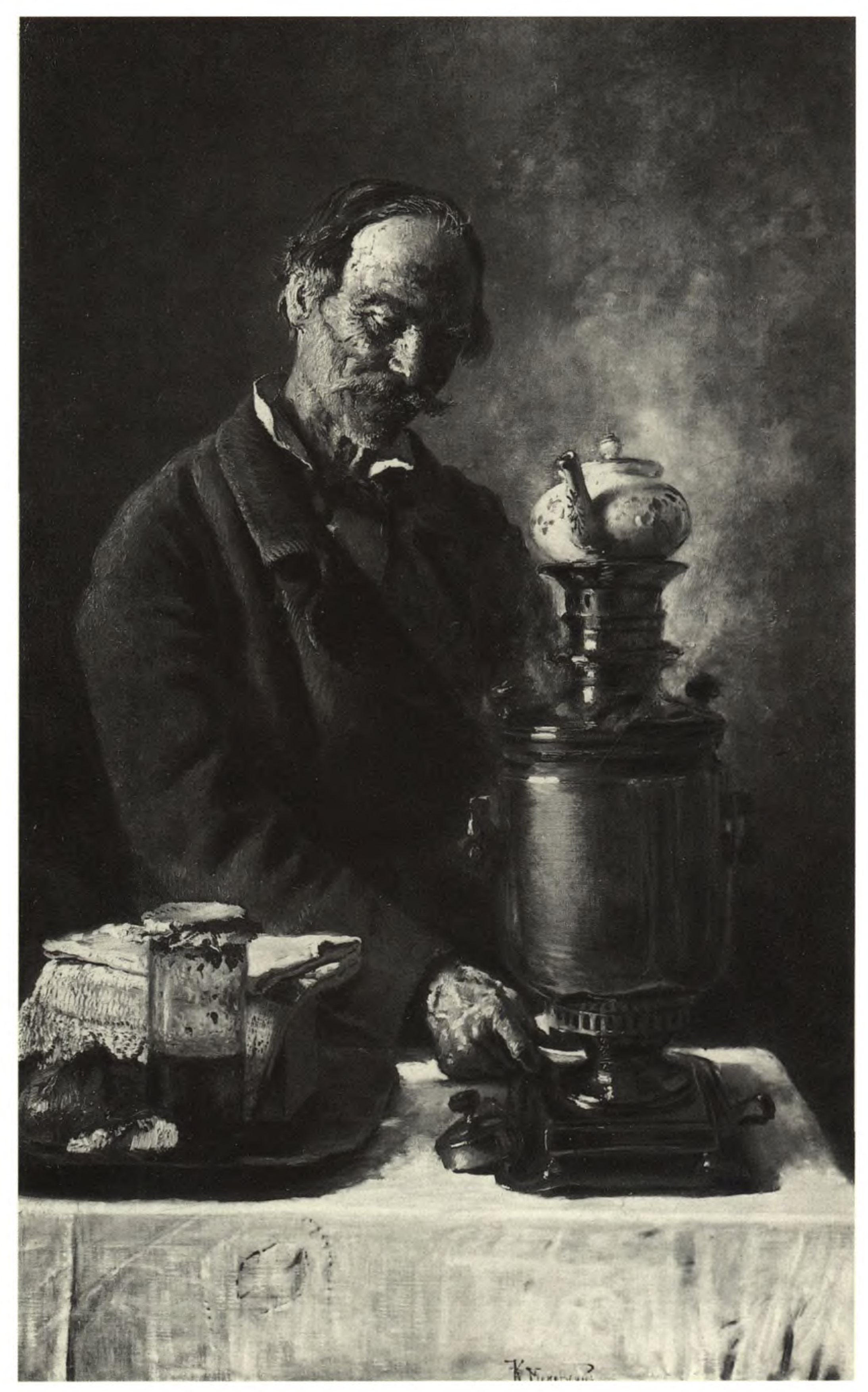
79. *Клодт М. П.* БОЛЬНОЙ МУЗЫКАНТ. 1859

80. *Клодт М. П.* ПЕРЕД ОТЪЕЗДОМ. 1878



81. *Клодт М. П.* ПОСЛЕДНЯЯ ВЕСНА. 1861

82. *Маковский К. Е.* НАРОДНОЕ ГУЛЯНЬЕ ВО ВРЕМЯ МАСЛЕНИЦЫ НА АДМИРАЛТЕЙСКОЙ ПЛОЩАДИ В ПЕТЕРБУРГЕ. 1869



83. *Маковский К. Е.* **АЛЕКСЕИЧ. 1882**



84. *Маковский К. Е.* СЕЛЕДОЧНИЦА. 1867



85. *Маковский К. Е.* ПЕРЕНЕСЕНИЕ СВЯЩЕННОГО КОВРА В КАИР. 1876



86. *Маковский К. Е.* РУСАЛКИ. 1879

87. *Бронников Ф. А.* ОСВЯЩЕНИЕ ГЕРМЫ. 1874

88. *Бронников Ф. А.* „ПРОКЛЯТОЕ ПОЛЕ". МЕСТО КАЗНИ В ДРЕВНЕМ РИМЕ. РАСПЯТЫЕ РАБЫ. 1878

Н. Н. ГЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Процессы, совершавшиеся в искусстве демократического реализма 60-70-х годов, охватывали все живописные жанры, в том числе и историческую живопись. Количественно историческая живопись была представлена на передвижных выставках 70-х годов не широко. Но уже на первой выставке появилась картина, которая приковала внимание зрителей и критики в такой же мере, как наиболее значительные полотна на современные темы. Это картина „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“ (1871, ГТГ) Николая Николаевича Ге (1831-1894) — члена-учредителя Товарищества. „Петр и Алексей“ — итог длительного творческого пути художника: в 1871 году ему уже сорок лет.



89. *Николай Николаевич Ге*

Наиболее значительное произведение Ге допередвижнических лет — картина „Тайная вечеря“ (1863, ГРМ), поднимающая большие нравственно-философские проблемы. Ге в этой картине во многом выступает как продолжатель традиций Александра Иванова. Подобно А. Иванову, он стремится трактовать евангельское событие как реально-историческое. Ге знаком с современными ему литературными трудами, подвергавшими критическому разбору евангельскую легенду. Но он верит в историческую реальность существования Христа. В картине видно стремление художника показать тайное собрание так, как оно могло бы происходить в древней Иудее. Он изображает убогий интерьер, скудный стол, апостолов, возлежащих, согласно древнему обычаю, на ложе, темное завешенное окно. Но Христос у Ге не бог, а в характеристике персонажей сцены в целом отсутствуют религиозно-мистические черты. Художник низводит Христа с идеально-божественных вершин, трактуя его как живого, страдающего человека, как носителя идей, направленных на благо народа. Не случайно, что в передаче внешнего облика Христа Ге использовал, по свидетельству Стасова, известный в то время фотопортрет Герцена.

Иуда, противопоставленный Христу, трактован не просто как корыстолюбец предатель, а как его нравственный антипод и идейный противник. В противопоставлении Христа и Иуды художник показывает столкновение и борьбу двух концепций, двух различных общественных сил. Так расшифровывала замысел картины, в лице Салтыкова-Щедрина, передовая печать.

Идея картины, таким образом, как бы отдаляясь от евангельской легенды, приобретала и более широкое и в то же время более современное звучание.

„Тайная вечеря“ выполнена на высоком профессиональном уровне: безукоризненный рисунок, широкое письмо в горячей, гармоничной и богатой гамме, прекрасно передающей своеобразную и несколько таинственную атмосферу собрания. В основу композиции положен тот же прием прямого столкновения противоположных начал, который широко использовался в жанровых картинах этих лет. Ощущение идейного противоборства, выраженное в образах Христа и Иуды, подчеркивается и расстановкой фигур и светом, контрасты которого в картинах Ге играют большую смысловую роль.

Нельзя не отметить, что изобразительному языку этой картины, переходной в развитии Ге, свойственна некоторая двойственность. Дифференцированность, индивидуализация характеристик действующих лиц, идущая от эстетической концепции реализма 60-х годов, сочетается с некоторой торжественностью в пластическом решении фигур, восходящей к лучшим традициям академической живописи.

Картина сохраняет до наших дней свое значение как важный этап в становлении передвижнической живописи. Она выявила Ге, в течение шести лет жившего за границей и мало до сих пор известного, как союзника прогрессивных, демократических сил русского искусства. Именно поэтому Крамской стремился познакомиться с автором „Тайной вечери“ и посвятить его в смысл новых начинаний артельщиков. Приблизительно с этого времени начинается и дружба Ге с Мясоедовым. Он становится одним из руководящих деятелей Товарищества. Его искренняя увлеченность помогла сократить организационный период и упрочить существование Товарищества в первые трудные годы. Это период наиболее тесной близости Ге с основным ядром передвижников. Благодарную память о бескорыстной преданности Ге новому начинанию передвижники старшего поколения сохранили на много лет.

В 70-х годах в его квартире, как в шестидесятые в квартире Крамского, а в восьмидесятые — Ярошенко, собирается цвет Петербурга — лучшие люди искусства, литературы, науки (Салтыков-Щедрин, историк Костомаров, с которым он был особенно тесно связан, и другие).

По воспоминаниям друзей, Ге в этот период — страстный спорщик, полный кипучей творческой энергии, жизнерадостности, остроумия. В эти годы он ближе всего к эстетическим и общественно-политическим позициям представителей передовой демократической мысли.

Тогда же он создает картину „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“. Между „Тайной вечерей“ и этой картиной прошло восемь лет. Это были годы, когда в понимании исторической живописи наметились су-

щественные сдвиги. Они были во многом связаны с утвердившимся в трудах идеологов революционной демократии новым пониманием истории как истории прежде всего народных движений, с переоценкой в связи с этим эпохи смуты, стрелецких бунтов, восстаний Разина и Пугачева, с утверждением представления о борьбе консервативных и прогрессивных сил в развитии Русского государства.

Возникло стремление понять и оценить под углом зрения демократических идеалов роль народа в истории, значение выдающихся исторических лиц.

На новые искания в области исторической картины наталкивал и характерный для этого периода широкий общественный интерес к отечественной истории. Историческая наука 60-70-х годов уделяет много внимания собиранию и публикации историко-документальных материалов, этнографических данных, истолкованию ряда основных моментов в истории России. Горячие споры происходили в эти годы и по вопросу о роли петровских преобразований в истории русского народа. Были изданы труды, освещающие особенности материальной культуры Древней Руси, русской одежды, утвари и т.д., — все это помогало художникам и другим деятелям культуры более отчетливо представить жизнь и быт давно минувших времен и нашло отражение в русской литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве.

Художник Шварц, например, изучал собрание летописей, подлинные документы, касающиеся эпохи Ивана Грозного (в том числе и переписку Грозного с Курбским). Не случайно поэтому, что его картина „Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче“, появившаяся в итоге большой подготовительной работы (как и цикл близких ей работ), давала ясное представление о быте допетровской Руси. Хижины нищей деревни, убогая одежда крестьян и красочные костюмы свиты, форма возка — все дано с наиболее вероятным приближением к действительному облику русского быта того времени.

К середине 70-х годов стремление к исторической точности изображения обстановки и аксессуаров в картине из прошлых веков становится четко прослеживаемой тенденцией. В этом смысле Ге шел по хорошо проторенному пути. К тому же он имел в лице своего друга историка Костомарова высокообразованного советчика. Возможно, что именно Костомаров натолкнул художника на тему, связанную с эпохой Петра I, — приближалось двухсотлетие со дня рождения Петра.

Задача перед Ге стояла трудная. Несмотря на отдельные выступления, новаторские по своему существу, понятие „историческая живопись“ только начало приобретать самостоятельность и отчленяться от живописи религиозной и мифологической. С момента своего основания Академия всячески, как уже говорилось, поощряла историческую живопись, однако понимание исторической живописи, которое выдвигалось Академией, было слишком широко: оно включало в себя и античную мифологию, и библейские и евангельские сюжеты, и — лишь в какой-то мере — действительные исторические события. С другой стороны, именно в исторической живописи, неизменно бывшей главным жанром академического искусства, ранее всего проявилась его консервативность.

С каким трудом давалось новое понимание исторической живописи, можно судить по тому, что даже Александр Иванов лишь к концу своего подвижнического пути начинает сознавать, что область исторической живописи — гражданская история.

В поисках сюжетов большого гражданственного звучания, в обращении к конкретным событиям отечественной истории, воплощении их в соответствии с исторической правдой художникам помогали достижения жанровой живописи. Именно из ее арсенала черпали исторические живописцы приемы сюжетно-смыслового противопоставления, углубленной психологической характеристики персонажей и другие средства образной выразительности.

С представителями жанровой живописи Ге связывало и стремление за отдельным конкретным событием увидеть большие общественные и нравственные проблемы. Поэтому выбор сюжета для картины „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“ не был для художника случайным. Он позволил Ге поставить в картине глубокие проблемы как собственно исторического, так и этического характера. Ее замысел, несомненно, связан с дискуссиями об исторической роли Петра, в которых, судя по картине, Ге занимал прогрессивную позицию*.

Споря с приверженцами старой Руси, Добролюбов, например, утверждал, что преобразования Петра, давно уже сделавшиеся достоянием народной жизни, отвечали ходу исторического развития России, и одно это уже позволяет смотреть на Петра Первого как на великого исторического деятеля, понявшего действительные потребности своего времени.

Значительность воплощенного в картине образа Петра, отмеченные в нем сила, ум, энергия и естественная простота говорят о том, что художник разделял мнение Добролюбова.

Силы, противостоящие Петру и обреченные на гибель, олицетворены в картине в образе Алексея. И это вносит в произведение не только ощущение развертывающейся перед зрителем исторической драмы, но и выражает идею величия тяжелых личных жертв во имя блага общественного[1].

Выдвинув такие большие и сложные задачи и избрав для этого сюжет, относящийся вроде бы к частной жизни Петра, Ге ищет для их решения соответствующие художественные средства.

Классицизм, как уже говорилось, пролагал резкую грань между „genre bas“ и высоким историческим родом живописи. Процесс сближения этих жанров, обозначившийся уже в конце 50-х годов, отчетливо выступает в картине Ге „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“. В работе над этой картиной Ге, бесспорно, опирался на опыт Шварца. Это не значит, однако, что Ге только развивал традиции, заложенные этим художни-

[1] Стасов считал, однако, исторически неоправданными осуждение и казнь Алексея, человека слабого: он не видел стоящих за ним консервативных сил.

ком. Конечно, нет — истоки его творчества значительно шире. Дело в том, что даже наиболее значительные картины Шварца носили интимный, камерный характер. Им была свойственна мягкая, лирическая повествовательность. Ге вносит в реалистическую историческую картину дыхание политических страстей, социальной борьбы.

Его картина продолжает процесс демократизации исторического жанра, срывает завесу торжественного благообразия с царственных персон.

Демократизация исторической живописи, проявляющаяся в картине „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе", влючает в себя ряд элементов. Сюжет картины трактован без репрезентативной пышности. В академической живописи герои действуют как бы перед рампой сцены, за которой следит множеством глаз невидимый зрительный зал. В картине Ге, как и во многих лучших полотнах второй половины XIX века, наоборот, достигается ощущение замкнутости действия внутри картины. Тенденция к демократизации сказывается и в композиции, в отборе и расстановке действующих лиц. Кроме отца и сына, судьи и допрашиваемого, в ней нет никого — ни придворных, ни слуг. Композиция построена так, чтобы создать впечатление глубокой поглощенности героев происходящим.



90. *Василий Васильевич Верещагин*

Изображенная в картине сюжетная ситуация воплощает в себе острую коллизию. Коллизия эта раскрывается посредством резкого противоположения действующих лиц. Ни Петр, ни Алексей отнюдь не позируют перед зрителем. В картине не только не показаны внешние атрибуты власти, но сведены к минимуму и детали, свидетельствующие о том, что здесь не просто беседа или спор, а допрос. Строг и почти сух колорит картины. Ясно освещены лишь главные действующие лица. Все остальное затемнено. Фигуры Петра и Алексея, расположенные по сторонам стола, устремлены к нему встречным движением. Динамика позы Петра, стянутый до пола край ковровой скатерти, упавший на пол лист бумаги — все это говорит о происшедшей бурной сцене, но не поднятой на котурны классической трагедии, а протекающей в реальных жизненных условиях.

Как и в произведениях жанровой живописи, смысл происходящего раскрывается в картине посредством психологической характеристики действующих лиц. Интересен в этом смысле жест левой руки Алексея, непроизвольно перебирающей пальцами скатерть. Это жест психологического наполнения, выражающий замешательство, характеризующий не столько само событие, сколько характер и душевное состояние одного из его участников.

В исторической картине перенести центр тяжести на индивидуализированную психологическую мотивировку положения действующих лиц было труднее, чем в бытовой. Здесь приходилось преодолевать особенно значительные силы инерции, многолетних академических традиций. Не прибегая к внешним эффектам, Ге „заряжает" сцену внутренней динамикой. Это прекрасно поняли современники.

„Петр Великий, — пишет Салтыков-Щедрин, — не вытянут во весь рост, он не устремляется, не потрясает руками, не сверкает глазами, царевич Алексей не стоит на коленях, с лицом, искаженным от ужаса ... и тем не менее зритель ощущает себя свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти"[2].

Огромную роль играет здесь режиссерская, точно найденная расстановка действующих лиц. Экспрессивность позы Петра исключительна для своего времени. Направление резко отодвинутого от Алексея стула и обратный ему крутой поворот торса, головы и особенно взгляда к царевичу сообщают движению почти осязаемую динамику. Мы ощущаем предшествующий момент — гневное недовольство Петра ходом допроса (заставившее его энергично отставить стул и отвернуться). Мы как бы слышим отрывисто заданный вопрос и напряженное ожидание: впиваясь глазами в Алексея, Петр ждет ответа. По напряженному движению кистей рук Петра мы ощущаем, что царевич медлит с ответом.

Ге обладал исключительной зрительной памятью (которую, впрочем, сознательно развивал). Приступая к работе, он посетил Монплезир в Петергофе, в котором Петр производил допрос подозреваемого в измене сына. По памяти Ге тщательно воспроизвел специфические особенности европеизированной обстановки загородного дворца: голландские картины не стенах, мебель, паркет и т. д. Одежда героев тоже исторически достоверна.

В одной из своих критических статей Гаршин пишет о том, что в подлинно исторической картине герои действительно носят свою одежду, живут в ней, а не надели ее для подмостков или для позирования художникам. Это замечание можно всецело отнести к картине „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе". Герои Ге как бы сжились со своей одеждой и не замечают ее. Однако Ге никогда не пленялся лаврами, которые впоследствии стяжали мастера костюмно-обстановочной, салонной академической живописи (например, Якоби). Знание материального окружения человека минувших эпох никогда не закрывало для Ге сущности исторического события, его героев.

Эта картина Ге содержит ряд творческих находок и знаменует большой шаг в развитии художника. Уязвимым в картине можно считать ее колористическое решение — преобладание глухих черных тонов.

В произведениях Ге конца 50-х и в 60-х годах ярко сказалась одна из характерных его черт как живо-

[2] „Отеч. зап.", 1871, дек., № 12, отд. 2, с. 268-276.

писца — удивительное мастерство в передаче света и, если можно так выразиться, магии света, его стихии. В передаче света колеблющегося, струящегося, сияющего, прозрачного и чистого — в условиях естественных, густого и плотного — в условиях искусственного освещения молодой Ге — подлинный волшебник. Эта же драгоценная особенность проявилась и в ряде более поздних эскизов и композиций. В картине „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе" он делает заметный шаг к тональной живописи, к созданию сложного колористического единства всего произведения, что характерно для картин многих его сотоварищей по объединению.

„Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе" явилась первой картиной, в которой большие исторические события и их герои как бы вплотную приближены к зрителю и показаны с той естественной и глубокой жизненностью, которая была до сих пор достигнута только в лучших произведениях бытовой живописи.

Исторические картины, созданные Ге в последующие годы, — „Екатерина у гроба императрицы Елизаветы" (1874, ГТГ, была показана на 3-й выставке Товарищества), „Пушкин в селе Михайловском" (1875) — не встретили и не могли встретить отклика, равного резонансу картины „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе". Для картины „Пушкин в селе Михайловском" Ге очень тщательно подбирал подготовительный материал, выезжал на место и т. д. Но, по-видимому, он уже внутренне отходил от актуальных общественно-политических вопросов, приближаясь к тому духовному кризису, который определил течение всей его дальнейшей жизни. Картина лишена той внутренней значительности и глубины, которые так свойственны лучшим полотнам Ге.

В 1876 году Ге внезапно навсегда покинул Петербург и поселился на хуторе в Черниговской губернии.

Современники неоднократно задавались вопросом, что заставило Ге бросить художественную деятельность, прервать общение с лучшими людьми своего времени и отдать свою недюжинную энергию сельскому хозяйству. Нельзя согласиться с высказываемым предположением о том, что на этот шаг Ге толкнули материальные невзгоды[3]. У него, несомненно, были возможности достичь материальной обеспеченности. Но художник опасался, что использование этих возможностей лишит его независимости, будет связано с необходимостью идти на идейные компромиссы, отступления. Жена разделяла эти опасения и поддержала мужа в его решении порвать с Петербургом. Но в то же время это „бегство" говорит, хотя по-иному и более резко, о том же, что и уход из Товарищества Перова, — о тяжелом внутреннем разладе, о болезненно назревшей потребности по-новому осмыслить свое отношение к действительности.

Перелом в жизни Ге, его душевная драма свидетельствуют о том сильном воздействии, которое оказывали на мировоззрение интеллигенции противоречия периода ломки патриархальных устоев и развития капитализма в России, как остро она реагировала на те тяготы, которые ложились на трудовые слои населения в эти годы.

После некоторого перерыва художник продолжает работать над картинами на евангельские темы. Большое влияние на творчество Ге в этот период оказывает знакомство в 1882 году, а затем и дружба с Л. Н. Толстым. Это влияние сказалось в том, что, болезненно ощущая острые социальные противоречия жизни, Ге видел разрешение этих конфликтов не в активной борьбе, а в проповеди самопожертвования и нравственного самоусовершенствования человека. С этим связано активное обращение Ге к теме страданий Христа, получившей в его работах последних лет заостренное и крайне экспрессивное выражение. Психологическая глубина образов его ранних произведений сменяется в работах этих лет повышенной экспрессивностью, а порой и болезненной экзальтацией. Изображение страдания, как бы доведенного до наивысшего предела, обретает порой в его полотнах обнаженно физиологические черты („Голгофа", 1893, ГТГ, и этюды к ней). Возвращение Ге к евангельским сюжетам уводило его от исканий передвижников, от магистрального пути развития искусства демократического реализма. Представление о творчестве Ге будет далеко не полным, если мы не скажем о его больших достижениях в портретном искусстве, о целом ряде блестящих портретов, которые он оставил.

Его портрет А. И. Герцена (1867, ГТГ) по силе и выпуклости характеристики занимает достойное место в наследии русского портрета второй половины XIX века — это, бесспорно, лучшее из изображений писателя-демократа. Среди других портретов выдающихся деятелей русской культуры — Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Некрасова и других — наибольшим признанием пользовался портрет Л. Н. Толстого (1884, ГТГ), подкупающий жизненностью и достоверностью образа писателя.

В конце 70-х годов участие Ге в повседневной жизни Товарищества становится эпизодическим. Уже в это время Крамской говорил: „Ге погиб". Однако Ге по-прежнему выступает на выставках объединения. Несмотря на то, что он проводит большую часть жизни на хуторе, перерыв в его выступлениях на выставках происходит только два раза — с 1876-го по 1880-й и с 1884-го по 1889-й год.

Передвижники любили и уважали Ге в течение всей его жизни. Они ценили безукоризненную честность художника, искренность его исканий, радовались, когда во время наездов в Петербург он показывался на „субботах" Ярошенко, стремились поддержать его морально в периоды творческих неудач. Так, когда Ге тяжело переживал провал своего полотна „Выход Христа с учениками с тайной вечери в Гефсиманский сад" (1888-1889, ГРМ), группа передвижников написала ему следующее коллективное письмо: „Нас бесконечно порадовало Ваше появление на нашей выставке после долгого отсутствия, которое нас огорчало. Товарищество никогда не забывало художника Ге и устроителя Товарищества Николая Николаевича". Среди подписей мы читаем имена Ярошенко, Максимова, Шишкина, Мясоедова, Савицкого.

[3] Конечно, и Ге, как и многим передвижникам, приходилось бороться с нуждой. Но еще с 1870 г. ему неоднократно предлагали войти в качестве профессора в Академию. Кроме того, незадолго до отъезда он предполагал принять участие в конкурсе по росписи храма Христа Спасителя. Он даже приготовил серию эскизов к росписи, но в последний момент снял их с выставки.



91. *Ге Н. Н.* **ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ. 1863**



92. *Ге Н. Н.* **ПЕТР I ДОПРАШИВАЕТ ЦАРЕВИЧА АЛЕКСЕЯ ПЕТРОВИЧА В ПЕТЕРГОФЕ. 1871**



93. *Ге Н. Н.* ПОРТРЕТ А. И. ГЕРЦЕНА. 1867

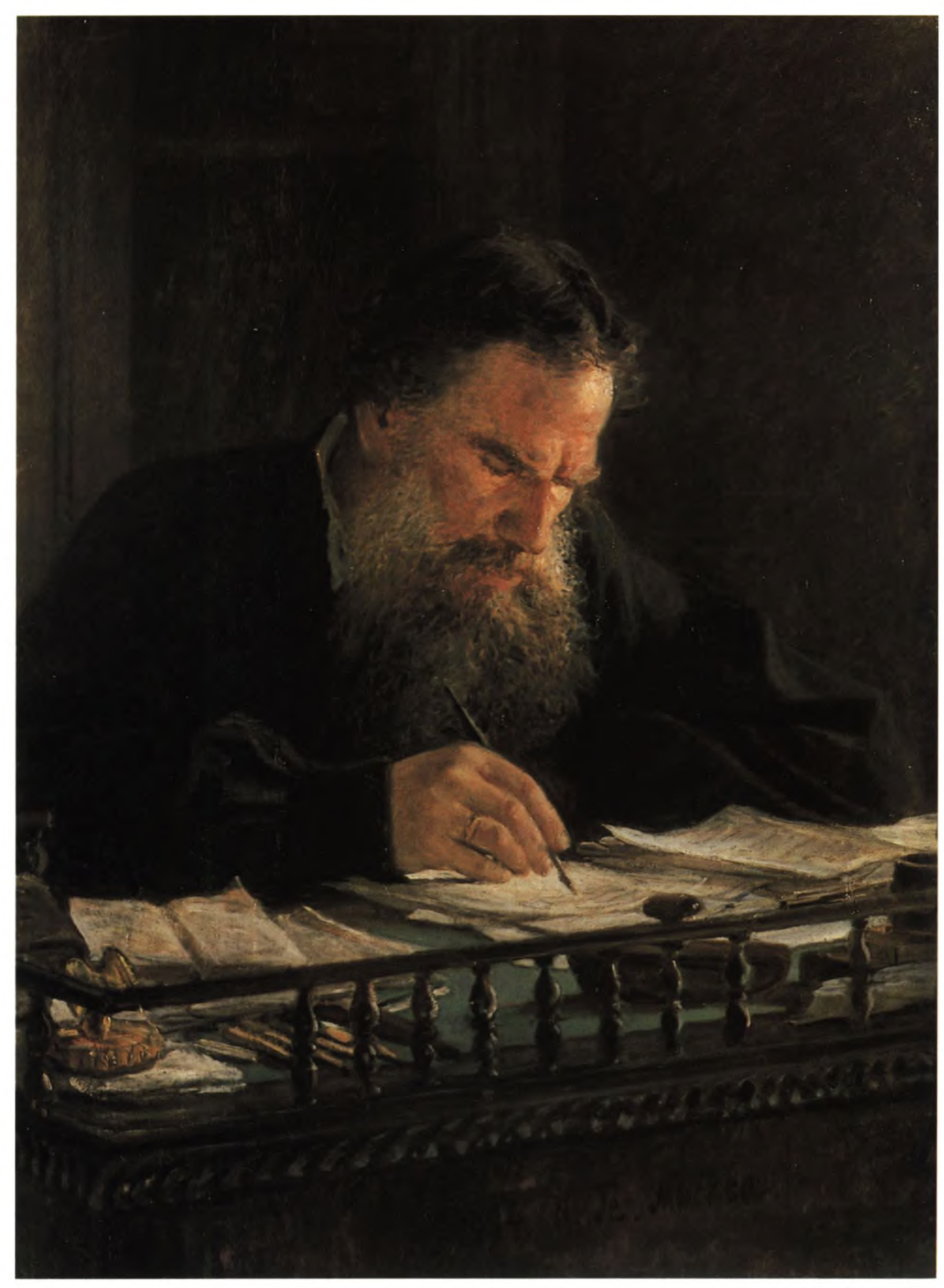
94. *Ге Н. Н.* ЕКАТЕРИНА II У ГРОБА ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ. 1874



95. *Ге Н. Н.* ПУШКИН В СЕЛЕ МИХАЙЛОВСКОМ. 1875



96. *Ге Н. Н.* „ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?". ХРИСТОС И ПИЛАТ. 1890



97. *Ге Н. Н.* ПОРТРЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО. 1884



98. *Ге Н. Н.* ХРИСТОС И НИКОДИМ. Эскиз. 1889



99. *Ге Н. Н.* ГОЛГОФА. (Неоконченная картина). 1893



100. *Верещагин В. В.* БОГАТЫЙ КИРГИЗ. 1871–1872



Определенное место занимали на выставках Товарищества 70-х годов исторические полотна Карла Федоровича Гуна (1830-1877), выступавшего порой и с жанровыми картинами. Родом из латышского городка, Гун был одним из первых художников Прибалтики, прочно связавшим свою творческую судьбу с передвижниками.

Вынужденный из-за болезни последние годы своей короткой жизни провести вне родины, Гун осуществил очень мало из своих замыслов. В годы обучения в Академии (1854-1861) Гун испытал влияние Брюллова, но в своих исторических композициях следовал не столько за „Последним днем Помпеи", с ее подлинным драматизмом и дыханием больших идей, сколько за более поверхностной и мелодраматичной „Инессой де Кастро".



101. *Карл Федорович Гун*

Определенное воздействие оказали на Гуна и парижские салоны и, думается, романы А. Дюма, относящиеся к этому периоду истории Франции („Королева Марго" и другие). Написанная с виртуозным блеском, прекрасно нарисованная картина „Эпизод Варфоломеевской ночи" (1870, ГТГ), будучи несколько мелодраматичной по трактовке сюжета, отражает эти тенденции. Гораздо более убедительна по тонкому психологизму образов картина „Канун Варфоломеевской ночи" (1868, ГРМ). Картину высоко ценил Стасов за „неимоверно глубоко схваченный тип" героя.

Содержательны и мастерски написаны этюды средневековых воинов, („Голова старика в шлеме" и „Этюд средневекового воина"), показанные на 1-й Передвижной выставке. Гун в этих этюдах близок образам картины „Арест гугенотки" Поленова, а по зрелости профессионального мастерства, возможно, даже несколько сильнее.

Еще с середины 60-х годов у Гуна намечается своя линия развития. Ему свойствен характерный для „шестидесятников", а в последующее десятилетие и для передвижников страстный целеустремленный интерес к жизни. Всюду, куда его ни забрасывала судьба, он делал множество зарисовок отдельных фигур, сценок, пейзажей (например, в Поволжье, в своем родном краю — Латвии, во Франции).

Правда, зарисовки эти не всегда поднимаются выше этнографических документов. Но характерен его интерес к теме труда — „Кожевня в Шартре" (акв., 1866, ГРМ), „В мастерской столяра" (1865), „Батрак". В 70-е годы он находит и правдиво запечатлевает в своих жанровых полотнах трогающие душу мотивы из жизни простого люда. В картине „Отвергнутая" (1872, Гос.музей латышского и русского искусства, Рига) он создает образ крестьянской девочки-сиротки, образ глубоко правдивый, лишенный и жеманства и слащавой сентиментальности, которые в какой-то мере присутствуют в картинах нормандского цикла. „Отвергнутая" была написана Гуном уже в передвижнические годы.

Напомним, что Гун был в числе тех передвижников, которые выступили в защиту Верещагина против ложных обвинений Тютрюмова, и неоднократно вместе с Крамским и Ге участвовал в академических мероприятиях, развивая передовые принципы в педагогике.

Гун был связан дружбой со многими русскими художниками — Боголюбовым, Прянишниковым, Дмитриевым-Оренбургским и другими, — ценил Крамского и был ценим им. В то же время он в течение всей жизни не порывает с родной Латвией, неоднократно посещает ее. Судьба Гуна в этом отношении близка многим его соотечественникам, в частности эстонскому пейзажисту Дюккеру, участнику 2-й Передвижной выставки, а впоследствии профессору в Дюссельдорфе; эстонскому портретисту Келлеру, который значительную часть жизни провел в Петербурге. На родине этих художников не создались еще в силу ряда специфических условий предпосылки для их плодотворной работы. Эти художники прочно связывали свои судьбы с русской культурой, иногда — с немецкой, но в то же время никогда не порывали нитей, соединяющих их со своим народом, и закладывали фундамент для развития национальных школ искусства народов Прибалтики.

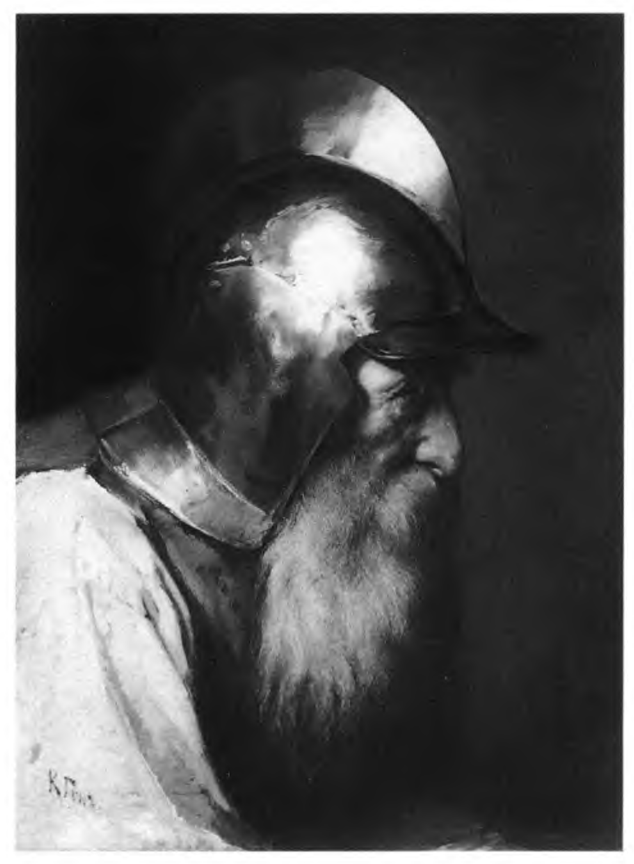
Впечатляющий национальный образ создает Гун в рисунке „Латыш-батрак" (акв., 1863, ГРМ). Среди пейзажных работ Гуна интересны своей характерностью зарисовки латвийских лесов и целый ряд пейзажей, рисующих панорамы родной природы („Западная Двина у Лиелварде", 1872, ГТГ). О жизни и труде крестьянства говорит картина Гуна „Отдых на сенокосе" (1872), положительно встреченная критикой на 2-й Передвижной выставке. Более поздние искания падали на годы все нараставшей болезни художника. Это мешало ему довести до конца ряд замыслов.

Когда Гун безвременно скончался, по инициативе Крамского и при самом деятельном его участии была организована посмертная выставка, на которой наряду с лучшими историческими и жанровыми картинами и портретами было показано до трехсот рисунков художника.

Значение его деятельности и в той активности, которую он проявлял для укрепления связей передвижников с общественностью Латвии. Именно Гун вел переговоры с местными художественными организациями от правления Товарищества о переброске передвижной выставки в Ригу и Вильнюс. Организация этих выставок, несомненно, сыграла положительную роль в творческом общении передвижников с передовыми художественными кругами Прибалтики.



102. *Гун К. Ф.* СОБОР В ШАРТРЕ. 1866



103. *Гун К. Ф.* СТАРЫЙ ВОИН ВРЕМЕН ГУГЕНОТОВ. 1870



104. *Гун К. Ф.* СЦЕНА ИЗ ВАРФОЛОМЕЕВСКОЙ НОЧИ. 1870

105. *Гун К. Ф.* „ПОПАЛСЯ!“ 1870–1875



106. *Гун К. Ф.* ПРОГУЛКА В НЕЛЬИ

ПЕЙЗАЖ В ТОВАРИЩЕСТВЕ

Художники-пейзажисты составляли значительную часть членов Товарищества, а некоторые из них были членами-учредителями.

Ряд художников-пейзажистов, активно выступавших на первых выставках, ныне забыты или почти забыты, как, например, В. Ф. Аммон, С. Н. Аммосов, отчасти Л. Л. Каменев, П. А. Брюллов, А. К. Беггров. Почти все они действительно художники скромного или, точнее, не широкого по диапазону дарования, хотя каждый из них сыграл свою положительную роль в становлении и развитии русского реалистического пейзажа. Высоким талантом и неповторимым своеобразием, своим стилем, среди пейзажистов обладали А. К. Саврасов, М. К. Клодт, а в более поздние годы — И. И. Шишкин, Ф. А. Васильев, В. Д. Поленов. Эти замечательные художники вошли в историю русской живописи наравне с выдающимися жанристами, историческими живописцами и портретистами.

Не будучи формально членом, очень близок передвижникам был Ф. А. Васильев, друг И. Н. Крамского, ученик И. И. Шишкина. Этот высокоодаренный юноша, который достиг творческой зрелости в годы, когда его сверстники обычно еще учились, был в числе подписавшихся под письмом — обращением в Артель[1]. Он разделял эстетические взгляды передвижников, и, по-видимому, только длительная болезнь и безвременная смерть (в 1873 году) помешала ему стать членом Товарищества[2].

С 1872 года в качестве экспонента стал выступать П. А. Брюллов, с 1875-го — Н. Е. Маковский. На 3-й Передвижной выставке впервые появились картины ученика Боголюбова — А. К. Беггрова, который затем выступал почти ежегодно вплоть до 1912 года.

На 4-й выставке в качестве экспонента выступил А. А. Киселев (с 1876 года — член Товарищества). Он активно участвовал в художественной жизни еще в начале 1860-х годов, но впоследствии в силу ряда обстоятельств надолго отошел от искусства. Его значение в Товариществе возрастает в 1880-х и особенно в 1890-х годах. Начиная с 4-й выставки выставляется А. И. Куинджи. На 6-й выставке своим „Московским двориком" дебютировал В. Д. Поленов. Таким образом, в течение первых шести выставок Товарищество сплотило вокруг своего знамени большой круг мастеров пейзажа, разделявших его творческие принципы. Удельный вес пейзажей уже на первых передвижных выставках настолько значителен, что оценка их занимает обширное место в печати, а упоминавшийся профессор и журналист Шкляревский (в связи с 4-й выставкой) написал о пейзаже небольшую специальную брошюру.

Чем больше обрисовывались специфические особенности пейзажа в русской реалистической живописи и его глубокие связи со всеми основными жанрами современного демократического искусства, тем более начинали его ценить и сами передвижники и передовая критика, и в частности Стасов. Выставки Товарищества больше всего содействовали этому. Они как в фокусе сконцентрировали в себе все лучшие силы в этой области. Повышение роли пейзажа в передвижнической живописи имело немаловажное значение, особенно если учесть, что в 40–50-е годы развитие его как жанра демократической живописи проходило более замедленно, чем, например, бытописания. Если бытописатели могли опираться в своем творчестве не традиции Венецианова и Федотова, то пейзажная живопись равнозначными по силе традициями не обладала. Конечно, художники были знакомы с Федором Алексеевым и с Сильвестром Щедриным, с Михаилом Лебедевым и учениками Венецианова — в их творчестве черпали много ценного. Но, живя вдали от родины, и Щедрин и Лебедев изображали преимущественно природу Италии, природу Запада, в своей творческой практике оба они были далеки от эстетической программы художников-разночинцев 60–70-х годов, искавших вдохновение в русском пейзаже, в его широких и часто прямых связях с жизнью народа. Все более ощутимым становился разрыв между трепетными, полными очарования картинами родной природы, созданными к этому времени в литературе (вспомним хотя бы Тургенева), и образами природы в пейзажной живописи. Не случайно поэтому, что на рубеже 50–60-х годов пейзажная живопись становится объектом суровой критики со стороны радикальной печати, которая нападала на пристрастие художников к „итальянщине", к бурям, молниям и т. д. Резкое осуждение творчества пейзажистов, оторванных от родной почвы, встречается в уже упоминавшейся статье „Расшаркивающееся искусство".

Пейзаж как жанр демократического реализма требовал нового осмысления под углом зрения представлений о красоте родной природы, присущих современным передовым художественным воззрениям, требовал своих, особых исканий помимо того общего, помимо тех творческих открытий, которые содержались и осваивались в произведениях предшественников передвижников и связывали их исторической преемственностью с пейзажистами 60–80-х годов.

В изучение русской природы будущие передвижники вкладывали столько же искреннего пыла и горения, сколько их друзья бытописатели — в изучение народных типов. Пример тому — творческий путь Саврасова, его товарищей и учеников. Впрочем, и для бытописателей изображение русского пейзажа не было чуждым. Пейзажные фоны Перова, Прянишникова и многих других внесли заметный вклад в эту область живописи. В сфере пейзажа так же остро стоял вопрос об умении не только

[1] Правда, подпись — „Васильев", без инициала, однако мало оснований полагать, что это иной, ныне забытый художник.

[2] В своих письмах Крамской делился со своим молодым другом мыслями о жизни и деятельности объединения.

передавать своеобразие данного ландшафта как особого, но и видеть в нем типические черты русской природы.

Многоплановость исканий и решений была часто связана для художника с захватывающей радостью первооткрывателей. Были „открыты" и воспеты как явления прекрасного и русские равнины и дремучие боры, по которым неутомимо шагал „лесовик" Шишкин. Поэтическими открытиями становились и изображения отдельных пород деревьев — берез, елей, могучих дубов и сосен. Все эти „открытия" вызывали в памяти образы народной поэзии и образы, созданные Кольцовым и Некрасовым, особенно поэтично воспевшим русскую зиму. Природа представала в полотнах передвижников не как прекрасное зрелище, способное лишь восхищать и поражать зрение, что было характерным для пейзажа академического. Напротив, они выражали непосредственное ощущение природы, тесного органического единения с ней. Природа становится как бы соучастником жизни человека, отзывчивой к его нуждам и заботам. Важнейшим завоеванием пейзажной живописи 70-х годов было создание образов природы, выражающих глубокие чувства и настроения человека, его психологическое состояние. Изображение деревень, сельских околиц и дорог тесно переплеталось с представлением о жизни крестьян, о народном горе и нищете. Вместе с тем уже на данном этапе своего развития пейзажная живопись открывала прямые пути для воплощения возвышенной любви к родине, патриотических, гражданственных чувств, которые были органически присущи всему демократическому русскому искусству.

Для выражения нового восприятия и понимания природы пейзажная живопись нуждалась в такой же глубокой внутренней перестройке, какая происходила в области бытописания. Приемы классицизма, с их строго статичной, незыблемой распланировкой масс, кулисным построением и членением пространства на планы, не отвечали задачам передвижнического пейзажа. Надо было найти такие приемы, которые создавали бы ощущение естественного бытия природы — природы, постоянно изменяющейся и обновляющейся, увиденной в разные времена года, в разное время суток. Природа предстает в полотнах передвижников как развивающееся перед глазами зрителя явление, вызывающее у него ассоциации.

Перестройка пейзажной живописи совершалась, с одной стороны, на основе использования ценного опыта прошлого, с другой — в борьбе против классицистической концепции, против перерождающихся в академическом духе романтических традиций, еще заметных в раннем творчестве передвижников старших поколений.

В искусстве середины XIX века уже сложилась традиция рисования и писания пейзажных этюдов с натуры. Эта традиция была сильна и в педагогической практике Академии и Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Зарождение ее было связано, по-видимому, с задачами архитектурно точной передачи видов (так называемая перспективная видеопись). Но уже в конце XVIII, а тем более в первой половине XIX века искания в этой области далеко отошли от своих первоначальных истоков. Наиболее совершенные и поэтические образцы городских видов дают в конце XVIII и начале XIX века полотна Алексеева, родоначальника русского городского архитектурного пейзажа.

Братья Чернецовы, как известно, стремились написать огромную панораму Волги на основе материалов, собранных во время специального путешествия по реке. В годы формирования будущих передвижников первого поколения еще был силен авторитет Максима Воробьева, который тридцать лет бессменно преподавал в Академии. Традиции близкие к академическим преобладали в творчестве и педагогической практике преподавателей Московского Училища живописи.

Очень важно было то, что ученики уносили и из Академии и из Училища любовь к избранному ими жанру искусства. Но в то же время общее направление творчества и метода преподавания академических „отцов" тормозило становление пейзажа как оригинального жанра в национальном демократическом реалистическом искусстве. Отделить жизнеспособное от сковывающего, тормозящего в полученных знаниях было далеко не просто, и становление плеяды первых пейзажистов-передвижников не было легким. Почти все они в юности отдали дань увлечениям внешне эффектными видами природы и романтическому ее изображению.

Тем не менее именно 60-е годы были годами напряженных исканий в области реалистического национального пейзажа, развитыми и обогащенными в последующее десятилетие передвижниками первых поколений. Немаловажное значение имел не только опыт в отечественной живописи, но и знакомство художников с поисками в этой области западноевропейских мастеров. Подобно бытописателям, и пейзажисты находили в зарубежном искусстве единомышленников, ставящих перед собой родственные задачи — задачи создания правдивого образа родной природы.

Характерно, что Италия перестает быть центром тяготения в этот период. Наблюдается постепенное охлаждение и к Каламу*, переоценка его творчества и творчества других, даже наиболее известных художников этого круга. Охладевает к Каламу и Шишкин, который в юношеские годы разделял поощряемое Академией восторженное поклонение „священной мастерской" (пользуясь выражением Стасова) этого швейцарского мастера. Оказавшись в качестве пенсионера за границей, он ищет уже других учителей для своего совершенствования.

По мере становления передвижнического пейзажа, утверждения его как самостоятельного жанра в нем в пределах единой идейной и эстетической концепции наметился ряд направлений, определились крупные индивидуальности художников, творчество которых обогащало общую картину развития искусства демократического реализма. Наряду с линией интимного, лирического пейзажа наблюдается стремление к созданию эпических образов природы. Дают о себе знать и романтические тяготения, которые пронизывают порой и полотна лирического склада и пейзажи монументального характера. Обогащаясь и приобретая новые качества, эти тенденции продолжают свое развитие и в 80-е и в 90-е годы.

Начнем наше знакомство с плеядой передвижников-пейзажистов с А. К. Саврасова.

А. К. САВРАСОВ И РАЗВИТИЕ ЛИРИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА

Саврасов представляет в Товариществе лирическую линию развития пейзажа. Впоследствии Поленов и Левитан, особенно Левитан, сознавали себя его последователями и продолжателями.

В начале 70-х годов XIX века Саврасов был не единственным, но, бесспорно, самым талантливым и значительным выразителем этого творческого направления в пределах русского реалистического пейзажа.

Творческая судьба Алексея Кондратьевича Саврасова (1830–1897) необычна. Юношей двадцати четырех лет он уже академик, но потребовалось еще пятнадцать лет напряженной работы, чтобы картина, показанная на 1-й Передвижной выставке, „Грачи прилетели“, утвердила его как одного из лучших современных мастеров, определила значение его творчества в русском искусстве второй половины XIX века. К этому времени Саврасов завоевал авторитет в среде московской художественной общественности и как художник и как педагог. Но ни одна из последующих его картин, а Саврасов прожил еще 25 лет, не могла затмить обаяние этого небольшого, скромного полотна.



107. *Алексей Кондратьевич Саврасов*

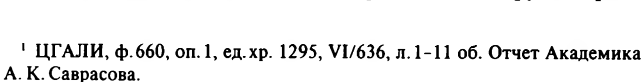
Основная трудность становления творческой личности Саврасова, как и Клодта и Шишкина, заключалась в том, что процесс его формирования происходил в период, когда пейзажный жанр в демократической русской живописи находился еще в стадии становления. Поэтому передвижники первых поколений должны были, каждый в своей области, выступать как первооткрыватели. Но стать первооткрывателями было не легкой задачей. Поэтому-то свойственное Саврасову поэтическое восприятие родной природы облекается в ранних пейзажах художника в неорганичные для него формы академического романтизма. Это и вносило черты противоречивости в раннее творчество Саврасова. Но и в этот период Саврасов создает произведения, которые предвещают в нем художника-реалиста, тонкого, лирического поэта русской природы. Так, в картине „Вид в окрестностях Ораниенбаума“ (1854, ГТГ), за которую Саврасов получил звание академика, проявляются реалистические черты, стремление избежать поверхностных эффектов, поиски тонких тональных решений.

В конце 50-х и в начале 60-х годов в произведениях Саврасова все еще явственна борьба разнородных тенденций, но он настойчиво ищет черты, присущие именно среднерусскому пейзажу, — профиль местности, своеобразие равнинных далей, характер строений и т. д.: „Вид Москвы с Воробьевых гор“ (50-е годы, ГТГ), „Сельский вид при закате солнца“ (1858), рисунок „Вид в селе Кунцево под Москвой“ (1855, ГТГ). К 60-м годам вместе с формированием мировоззрения Саврасова как художника-демократа у него складывается четкое представление о задачах и творческом методе в области реалистического пейзажа, которому он следует в своих последующих, и наиболее зрелых, произведениях. О твердой позиции художника-реалиста можно судить по отзывам Саврасова относительно английской живописи. Пейзажи английских мастеров, с которыми он познакомился на международной выставке в Лондоне в 1862 году, произвели на него чрезвычайно благоприятное впечатление. Он отмечает простоту, правдивость как основные достоинства произведений английских живописцев[1].

В лучших произведениях конца 60-х годов определяются уже многие существенные стороны творческого облика художника. Наиболее значительные из них — „Лосиный остров в Сокольниках“ (1869, ГТГ) и „Печорский монастырь близ Нижнего Новгорода“ (1870–1871, Горьковский художественный музей).

„Печорский монастырь близ Нижнего Новгорода“ написан Саврасовым после путешествия по Волге. Тема картины значительно шире ее названия (изображение монастыря, отодвинутое в глубь картины, не играет в ней решающей роли). Избрав низкий горизонт (точка зрения сверху), художник изображает сгрудившиеся на переднем плане дома и домишки предместья, прижатую к домам рощицу высоких, но чахлых берез. Добротные, крепко слаженные и крепко сбитые, но невзрачные дома тесными рядами спускаются по отлогим холмам к берегу. Саврасова словно тяготит этот прочный, но узкий мирок. И за этим серым, скудным миром — как реальность и как мечта — открывается широкий простор великой русской реки. Ощущение бескрайности создается прежде всего сложно и тонко найденным ритмом домов, очертаний берега, сменой уходящих вдаль воздушных планов.

Сравнение картины с эскизом показывает, что художник намеренно раздвинул пространственные рамки композиции, придал ей эпическую широту. Этому полотну, как и многим другим произведениям Саврасова, присуща романтическая взволнованность, внутренняя напряженность чувства — черты, составляющие одну из характерных особенностей его творчества. В ощутимой в них тяге художника к эпически возвышенному чувствуется связь с народной интерпретацией образов природы. В „Печорском монастыре“ раскрывается и другая грань



[1] ЦГАЛИ, ф. 660, оп. 1, ед. хр. 1295, VI/636, л. 1-11 об. Отчет Академика А. К. Саврасова.

творчества Саврасова — его интерес к архитектурному пейзажу, к пейзажу, где присутствует человеческое жилье, где связи человека с окружающей природой ощущаются особенно зримо и осязаемо, где большую конкретность обретает социальный мотив.

Если можно говорить о московской школе пейзажной живописи, то Саврасов выступает, в сущности, как глава этой школы — как самый крупный, талантливый и влиятельный ее представитель. Именно в среде близких Саврасову московских художников получила как бы первую апробацию возникшая идея о передвижных выставках. Подпись Саврасова в числе двадцати трех художников, обратившихся в Артель с предложением об объединенных действиях, участие Саврасова в организации Товарищества — естественный результат всей его предшествовавшей деятельности.

Пейзаж „Грачи прилетели" (1871, ГТГ) был написан в обстановке творческого подъема всего коллектива московских мастеров, которые поставили перед собой задачу создать реалистические образы родного края, отразить его своеобразную красоту. Однако сюжет саврасовского полотна характерен не только для московских пейзажистов, но и для всей пейзажной живописи 70-х годов. Перед нами окраина села, церквушка, стайка берез. Подписью „Молвитино" утверждается конкретность избранного художником мотива. Подобные подписи часто встречались в пейзажах этого периода и у самого Саврасова и у его сотоварищей. Глубоко типичный, этот мотив как бы приближен здесь к зрителю, показан с той конкретностью, которая дается художнику лишь в результате глубокого изучения и знания природы.

„Грачам" свойственна особая, задушевная повествовательность. Вступая в мир этой картины, зритель как бы идет по талому снегу к убогим хижинам, и там, за изгородью, перед ним открываются далеко простирающиеся, еще покрытые снегом поля, высокое небо. Обыденность и скромность передних планов сочетается в картине с эпическим простором далевого вида. Это созвучие интимного с величавым, лирического с эпическим глубоко органично для Саврасова, присуще его произведениям. Оно носит не отвлеченный, а глубоко конкретный характер.

При первом взгляде на картину кажется, что перед нами кусок живой природы, — настолько просто и естественно, с такой неповторимой прелестью написана группа тонких деревьев, отягощенных грачиными гнездами, легкие весенние тени на снегу. Это ощущение создается, однако, не бросающейся в глаза тонкой ритмической организацией пространства, которая, поледовательно ведя взгляд зрителя от передних планов в глубину, служит в то же время задачам рассказа, повествования.

Большую роль в создании поэтического образа ранней весны играет в этой картине, как и в других произведениях Саврасова, изображение деревьев.

В зрелые годы Саврасов отходит от своего первоначального пристрастия к изображению огромных деревьев с многолиственной, широкой кроной — пристрастия, навеянного академической романтической традицией. Он особенно остро ощущает своеобразие ранней весны, когда деревья еще оголены; осень и зима содержат для него также много чарующе-притягательного. Поэтому излюбленным для художника остается мотив обнаженных стволов и сучьев, их изгибы и переплетения. Тоненькая сетка ветвей, прозрачная и легкая на фоне голубого неба, в „Грачах" говорит о готовящемся весеннем обновлении природы. Доминирующее в картине лирическое настроение преображает и придает особую поэтичность, казалось бы, простому, неприхотливому мотиву.

В рисунке „В бедном краю" (ГТГ) силуэт обнаженного дерева, столь же растрепанного ветрами, как и соломенная крыша жалкой хибарки, у которой оно приютилось, особенно остро подчеркивает застарелую крестьянскую нужду. В „Одинокой могиле на Волге" над обветшалым крестом склоняются три скрюченные, чахлые березки — ветер срывает с них последние случайно уцелевшие листочки.

В тех случаях, когда деревья покрыты листвой, художник подчеркивает структуру растения, дает зрителю возможность проследить форму ствола и ветвей (см., например, группу деревьев, расположенную в правой части картины „Печорский монастырь близ Нижнего Новгорода").

Остановимся еще на одной существенной особенности „Грачей". Саврасов изображает здесь **переходный момент** в состоянии природы — трепет ранней весны, игру света и тени на снегу, начало таяния. Но этот переходный момент отнюдь не случаен — он типичен для весны среднерусской природы, весны длинной, с ее заморозками, оттепелями. В искусство впервые вводит его именно Саврасов, и вводит с такой трепетной тонкостью и чистотой чувства, которых не смог достичь в изображении весны ни один из живописцев последующих поколений. „Грачи прилетели" — первый значительный шаг к созданию пейзажа настроений, пейзажа, проникнутого высокими патриотическими чувствами.

Своеобразно колористическое решение „Грачей". Картина почти монохромна[2]. Свойственная ей лирическая напевность создается художником скорее линейно-графическими приемами, чем собственно живописными. Сероватые и кремовые оттенки, которыми она как бы чуть тронута, усиливают ее мягкое очарование.

Простоту и задушевность воплощенного в „Грачах" мотива Саврасов поднимает до степени типического, характерного для русского пейзажа, выражающего любовь народа к родной природе. В этом и заключается неувядаемая поэтичность „Грачей", которая помогла картине стать подлинно народной.

Пейзаж „Грачи прилетели" встретил самый положительный отзыв передовой критики (Крамской, Стасов, Салтыков-Щедрин единодушны в высокой оценке этой картины). Успех окрыляет Саврасова. Семидесятые годы — годы наибольшего расцвета его дарования, годы наибольшей продуктивности.

[2] Можно, мне кажется, предположить, что Саврасов (в противоположность Васильеву, Куинджи, Левитану) по складу своего дарования был столько же графиком, сколько живописцем.

Светлая лирическая тема „Грачей“ — тема ранней весны и радостного пробуждения природы — проходит через многие полотна этого периода. Это пейзаж „Оттепель“ (1874, ГРМ), несколько рисунков речного разлива и несколько волжских этюдов. Очень удачен рисунок „Весенний пейзаж“ (1876, ГТГ) с группой деревьев, затопленных половодьем и отражающихся в талой воде. Большинство рисунков выполнено в тонкой линейной манере.

Но Саврасов никогда не замыкался в рамках интимной лирики. Его влечет к себе более широкий мир, дыхание которого ощущалось и в „Печорском монастыре“, и в „Лосином острове“, и особенно в „Грачах“.

Этим дыханием проникнут и весь волжский цикл пейзажей, возникший в итоге поездок по Волге и Поволжью. В работах, связанных с этим путешествием, сказывается увлечение водной и воздушной стихией, мощными перспективами великой реки. В то же время в них чувствуется живой интерес художника к жизни людей, протекающей по ее берегам. Ряду работ этой серии свойственна социальная направленность, приобретающая здесь совершенно конкретный характер. Так, Саврасов — почти одновременно с Репиным и независимо от него — был потрясен условиями труда бурлаков, которым посвятил пейзаж „Вид Волги под Юрьевцем“ (1871). Вереницу бурлаков, тянущих баржу в этом пейзаже, как предполагают исследователи, набросал Перов (эскиз этой картины имеется в ГТГ).



108. *Сергей Николаевич Аммосов*

Социальный мотив звучит и в одной из лучших работ этой серии, „Могила на Волге“ (1874, частное собрание), как бы предвещающей появление картины „Над вечным покоем“ Левитана. Невеселыми думами о народных судьбах проникнут и пейзаж „Проселок“ (1873, ГТГ). Размытое дождями непролазное жидкое месиво дороги, стайка бегущих низкорослых деревьев с искривленными ветками, высокое небо с хмурыми тучами хорошо передают свежесть омытой дождем природы, ее простоту и неприглядность.

Умение выйти далеко за рамки сюжетной ситуации проявляется и в прекрасном по необычайной тонкости поэтического чувства полотне „Вечер. Перелет птиц“ (1874, Одесская художественная картинная галерея). В этой работе есть много родственного „Грачам“. В ней также запечатлен переходный момент в состоянии природы: ранняя осень — первые признаки ее увядания. Косяки улетающих птиц уводят глаз к дальним планам, за пределы картины, где встает воображаемый художником светлый и счастливый мир. К лучшим вещам этого круга следует отнести и пейзаж „Радуга“ (1875, ГРМ).

То же трепетное и светлое поэтическое чувство ощущается и в восприятии Саврасовым зимы. Эта тема не столь глубоко связана с интимным душевным миром художника, как тема весны. Тем не менее она проходит через многие полотна Саврасова. Лучшими работами этого круга являются пейзажи „Зима“ (1870-е годы, ГРМ) и „Иней“ (1876-1877, Воронежский художественный музей).

Зимние мотивы встречались в творчестве живописцев уже в 60-е годы. Но именно Саврасов выступает родоначальником этой темы в русском пейзаже. В полотне „Иней“ передана волшебная красота сияющего под солнечными лучами снега, мерцающей на почти синем фоне изморози, покрывающей тоненькие веточки молодых деревьев. На переднем плане — голубые тени. Гармоническая прелесть мерцающей сине-голубой гаммы „Инея“ придает ему особое очарование. Реальность мотива как бы сочетается в этом пейзаже с воображением, мечтой художника. Как и „Перелет птиц“, „Иней“ невольно связывается в нашем сознании с народной сказкой, с созданными народной фантазией образами зимы.

Сам художник вряд ли связывал эти произведения с миром народных сказок. Но народный характер творчества Саврасова обусловливает его близость к миру образов, созданных народом, к их духу. Эту близость можно проследить и в более ранних картинах Саврасова — „Лунная ночь“, „Болото“ (1870), — проникнутых сказочным духом.

По мере приближения к 80-м годам в творчестве Саврасова усиливаются характерные и для некоторых его ранних произведений тревожные, драматические ноты. Они особенно ощущаются в графических работах художника; Саврасов отходит в них от линейной светотеневой манеры, которой он так мастерски владел. Он предпочитает особую бумагу (так называемую папье-пеле), дающую возможность, работая пятном, тонким, острым штрихом, мягкой полутенью, достигать многообразных эффектов. Каждый такой рисунок художник доводит до законченности, как бы приближая его к тоновой монохромной живописи[3].

В 80-х годах художник возвращается к теме ‚Лосиного острова‘. Этот мотив, видимо, сильно поразивший художника, по-новому преломлен в целом цикле поздних работ. Выше говорилось об этюде, написанном Саврасовым к этой картине. Но этот этюд был не единственным. Видимо, их была целая серия[4]. На основе этой серии художник и выполнил впоследствии рисунки „Сосны у болота“ („Сосны“, один из лучших поздних рисунков Саврасова, датирован 1882 годом)* и несколько других. В изображениях в этих рисунках гнилых болот, изгибающихся тонких стволов деревьев, в очертаниях болотных птиц звучат глубоко пессимистические, унылые ноты. В них есть ощущение душевной подавленности, выраженное поэтически, но с горестным чувством.

[3] Эти рисунки помещены в посвященном Саврасову альбоме, изданном Е. В. Кульженко в Киеве в 1894 г.

[4] На существование такой серии прямо указывает автор сопроводительной статьи к упомянутому альбому Саврасова — А. Соломонов.

Глубоко личный, эмоциональный характер этих работ говорит о том, что выраженные в них гражданственные чувства переплетены с ощущением трагической безысходности своей личной судьбы.

Недостаточно ясны причины семейной драмы Саврасова — разрыв с женой, развитие алкоголизма до размеров непреодолимого недуга, отход от педагогической деятельности, от друзей[5].

Перелом, совершающийся в жизни художника, трагичен. Он остается одиноким, неудержимо опускается на дно, попадает в кабалу к мелким торгашам.

Среди его поздних произведений все чаще попадаются ремесленные, равнодушные повторения ранее найденных мотивов. Художественный уровень их стремительно снижается. Уже к середине 80-х годов работы, равные прежним, встречаются очень редко. Однако и в эти годы художник переживает периоды творческого подъема. В этом убеждает несколько рисунков в упомянутом альбоме. Выполнены они тоже по способу папье-пеле. Создание этих рисунков было, видимо, для Саврасова последней творческой вспышкой[6]. Художник попадает в среду опустившейся богемы, здоровье его расшатывается, и в 1897 году он погибает — почти забытый. Среди немногих, провожавших его в последний путь на кладбище, был Левитан.

Кроме Саврасова московская пейзажная живопись была представлена на первых передвижных выставках произведениями целой группы его сотоварищей — С. Н. Аммосова, В. Ф. Аммона, Л. Л. Каменева. Все они были членами Товарищества. Кроме того, на 1-й Передвижной выставке в Москве были экспонированы пейзажи Ф. И. Ясновского. Это были художники, уступавшие по дарованию Саврасову, но близкие ему по пониманию своих творческих задач.

Наследие Аммосова и Аммона, в сущности, еще недостаточно выявлено и изучено. Но те данные, которыми можно располагать в настоящее время, говорят о том, чато Аммосов и Аммон были дружны с Саврасовым, часто ездили вместе с ним по окрестностям Москвы на этюды. Об этом свидетельствует и совпадение названий и дат некоторых работ.

То же умение связать жизнь природы с жизнью человека, тот же интерес к пейзажу с изображением селений, чаще всего крестьянского жилья или с изображением ненавязчивых, органически связанных с общим замыслом жанровых мотивов присуще и названным художникам.

Их творчество формировалось одновременно с Саврасовым или даже несколько раньше. Полотно Аммона „Вид в Коломенском", написанное еще в 1854 году, представляется очень характерным для слагающейся демократической школы. В сбившихся в кучу строениях вместе с прижавшимися к ним купами деревьев, в плетнях, очерчивающих приусадебные огороды, в необозримых полях и огромных просторах небес над ними — во всем этом есть очень тонко понятое, пережитое и прочувствованное своеобразие русского пейзажа.

О том, как воспринимали современники пейзажи Аммосова, можно судить по отзывам печати. Так, по мнению одного из рецензентов, пейзажи Аммосова были встречены сочувственно зрителем потому, что в них природа была показана „просто, знакомо, понятно".

В дальнейшем наряду с пейзажами Подмосковья он показывал на выставках виды Волги и Оки. На 3-й, 4-й и 7-й выставках Аммосов выступал с работами, написанными под впечатлением пребывания в Оренбурге.

В картине „Оренбургская степь" (1875) сказывается характерное и для других передвижников, соприкасающихся с жизнью нерусских народов России, вдумчивое, сочувственное отношение к ним. Интересно рассказывает замысел этой картины Шкляревский (в связи с 4-й Передвижной выставкой): „Желтый, сыпучий песок здесь так же сух и бесплоден, как он был, вероятно, и во времена Тамерлана ... В бесконечной дали синеют отроги Уральского хребта ... Степной ветер, прошедший всю Туркестанскую область, наполняет воздух мельчайшей пылью ... Какой-то улус, перекочевывая с одного места на другое, вступил на изображенное перед нами пространство. Весь правый угол картины занят овечьим стадом, до того покрытым пылью, что, вероятно, и Лаван бы с трудом отличил в них белые экземпляры от пестрых, при расчете с Иаковом"[7].

Казалось бы, согласно этому описанию, картина должна производить впечатление безысходности, а между тем, как подчеркивает Шкляревский, в движении людей и животных ощущается покой. „Чем же разрешается такое противоречие? Тем, что для всех них пустыня не злая мачеха ... а родная мать ... В этом, на наш взгляд, смысл разбираемой картины ..."[8]. Шкляревский правильно отмечает, что художник стремится раскрыть глубокие связи человека с природой.

О работах Ясновского журнал „Беседа" дает следующий отзыв: „... грязная Яуза, огороженная полусгнившими заборами ... то огороды, пустыри, поросшие бурьяном, крапивой, ковылем. Там стоит ветхая избенка, шалаш, полузасохшая ива, рябина ..." Характерна концовка этого отзыва: „Родные знакомые виды!"[9] Несмотря на прозаизм избираемых художником мотивов, ему не чуждо поэтическое восприятие природы. Его небольшие полотна „Летний пейзаж", „Деревня" (1873) и „Летний пейзаж с дорогой" (1889), отличающиеся мягкой, интимной интонацией, показывают поэтичные уголки русской природы[10].

[5] В 1882 г. (к которому относится часть отмеченных рисунков) окончательно порываются связи Саврасова с Училищем.

[6] Некоторые специалисты сомневаются в самой способности Саврасова выполнять в этот период какие-либо работы. Но, по-видимому, был такой момент в последние годы жизни художника, когда усилия его друзей дали ему возможность в течение сравнительно долгого времени заниматься творческой работой. Доказательством служит и альбом Кульженко, где несколько рисунков прямо датировано 1894 г. (нельзя предположить, что Саврасов просто произвольно датировал годом выпуска альбома старые рисунки, так как в этом же альбоме несколько рисунков не датировано вовсе). В воспоминаниях современников также есть указания на работу Саврасова над рисунками на папье-пеле в 90-х годах. Изобразительный язык рисунков делает эту датировку правдоподобной.

[7] *Шкляревский А. С.* Пейзажи Четвертой Передвижной выставки. Киев, 1876. Отт. из: „Киевлянин", 1876, 24 февр., 6, 11, 13 марта, с. 8.

[8] Там же.

[9] „Беседа", 1872, дек., № 12, отд. 2, с. 27.

[10] Были показаны на выставке „Пейзаж в русской живописи XIX — начала XX в. (из частных собраний)", открытой в 1955 г.

Все эти художники выбирали незамысловатые сюжеты, которые черпали из окружающей действительности. Даже в названиях они подчеркивали конкретность изображаемого ими уголка природы. Но в самой непритязательности мотивов, в том, как эти художники избегают всего внешне эффектного, в самом упорстве, с которым они ищут такой изобразительный язык, который помог бы выразительно воплотить привычные и повседневные для русского глаза образы родной природы, — во всем этом есть и новизна, и твердость, и смелость. Нередко они поднимались и до широкого обобщения, до подлинной типизации. Но даже когда они оставались как бы в рамках индивидуального портрета конкретной местности, они расчищали пути для развития пейзажа широкого социального и общественного звучания, который был создан впоследствии наиболее выдающимися мастерами пейзажного жанра.

К Аммосову и Аммону близко примыкает творчество Льва Львовича Каменева (1833-1886). Сначала соученик по Московскому Училищу, а впоследствии друг Саврасова, друг Шишкина, Каменев тяготеет к мотивам природы, исполненным тишины и покоя. Безмятежным покоем дышат его пейзажи „Сенокос“ (1866), „Вид из окрестностей села Поречья“ (1869, ГРМ). В 1860-х годах Каменев создает серию образов русской зимы. Его „Зимняя дорога“ (1866, ГТГ) полна радостным ощущением крепкого морозца, первого пушистого снега, покрывшего белыми шапками крыши изб. Полотна „Летняя ночь“, „Весенний пейзаж“, показанные на 1-й Передвижной выставке, были отмечены Стасовым. „Обе чрезвычайно поэтичны, обе чудесно написаны“, — говорил Стасов, отдавая, однако, предпочтение первой из них. Расцвет творчества Каменева относится к концу 1860-х и к 1870-м годам, то есть к передвижническому периоду его деятельности. К лучшим произведениям, созданным в эти годы, принадлежат упоминавшийся выше „Сенокос“ (Астраханская картинная галерея), „Саввинский монастырь“, написанный им в знойный день. Поэтичен „Вид на Казанку“ (1875, Гос. музей Татарской АССР, Казань). Последний раз на выставке Товарищества Каменев выступал в 1884 году — пейзажем „Ручей“ и другими работами.

Упомянутые произведения Каменева, в отличие от многих полотен Аммона, Аммосова и других пейзажистов, почти никогда не подчеркивают документальность изображаемого мотива, хотя всегда привязаны к конкретной местности. В некоторых своих пейзажах Каменев достигает поэтической обобщенности образа природы. В этих пейзажах проявляется свойственная художнику глубоко лирическая интерпретация полюбившегося ему мотива. Мягкая колористическая гамма не очень богатого регистра, ясность композиции усиливают царящее в лучших полотнах Каменева настроение светлой задумчивости. Он любит вводить в картины природы фигурки людей — крестьянского мальчика, рыбака у песчаной осыпи высокого берега, — а также изображения домашних животных — коня или коровы-буренки.

Продолжая начатую Саврасовым линию лирического пейзажа, Каменев внес в нее свое удивительно тонкое, целомудренное ви́дение природы, обогащающее развитие пейзажной живописи 70-х годов.

Умер этот художник, пропевший свою, быть может, негромкую, но искреннюю и поэтичную песню, в нищете, как и Саврасов, как и многие честные художники в условиях царской России.



109. *Саврасов А. К.* ВИД НА КРЕМЛЬ В НЕНАСТНУЮ ПОГОДУ. 1851



110. ***Саврасов А. К.*** **РАННЯЯ ВЕСНА. ПОЛОВОДЬЕ. 1868**



111. ***Саврасов А. К.*** **ГРАЧИ ПРИЛЕТЕЛИ. 1871**



112. *Саврасов А. К.* ПРОСЕЛОК. 1873

113. *Саврасов А. К.* **ЛОСИНЫЙ ОСТРОВ В СОКОЛЬНИКАХ. 1869**

114. *Саврасов А. К.* **ЛОСИНЫЙ ОСТРОВ В СОКОЛЬНИКАХ.** Этюд



115. *Саврасов А. К.* ОТТЕПЕЛЬ. Ярославль. 1874



116. *Саврасов А. К.* РАДУГА. 1875

117. *Саврасов А. К.* **РОЖЬ. 1881**

118. *Саврасов А. К.* **БОЛОТО ВЕЧЕРОМ. 1884**

119. *Аммосов С. Н.* ОСЕНЬ. ЛЕСНАЯ ПОЛЯНА. 1871

120. *Аммосов С. Н.* ПЕРВЫЙ СНЕГ. 1882

121. *Аммон В. Ф.* ПЕЙЗАЖ. НА ОПУШКЕ ЛЕСА. 1871.

122. *Каменев Л. Л.* СЕНОКОС. 1866

123. *Каменев Л. Л.* ЗИМНЯЯ ДОРОГА. 1866

124. *Каменев Л. Л.* ЛЕС. 1872

125. *Каменев Л. Л.* ТУМАН. КРАСНЫЙ ПРУД В МОСКВЕ ОСЕНЬЮ. 1871

126. *Каменев Л. Л.* НОЧЬ НА РЕКЕ. 1872

М. К. КЛОДТ
И СТАНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПЕЙЗАЖА-КАРТИНЫ

Показанная на 1-й Передвижной выставке в Москве в 1872 году, картина М. К. Клодта „На пашне" явилась одним из тех произведений, которые имели программное значение в развитии передвижнического пейзажа. Среди мастеров пейзажа, воспитанных Академией художеств и связавших свои судьбы с Товариществом в годы собирания сил и утверждения своих эстетических позиций, Михаил Константинович Клодт (полно — барон Клодт фон Юргенсон; 1832-1902) должен быть по праву назван первым. Его произведения не обладали лиризмом полотен Саврасова или мягкой задушевностью работ Каменева. Наоборот, его пейзажам была свойственна некоторая сухость. Тем не менее лучшие из его произведений прокладывали один из тех путей, по которому пошла целая плеяда художников 70-х годов, — путь создания пейзажа-картины.



127. *Михаил Константинович Клодт*

Вступлению Клодта в Товарищество предшествовал длительный творческий путь. В 60-е годы Клодт был близок по своим эстетическим взглядам к трудовой разночинной интеллигенции (любопытно, что, обращаясь однажды с деловым вопросом к Третьякову, он кончает письмо просьбой не предъявлять больших финансовых требований к „трудящемуся человеку"). Характерен и тот факт, что, получив за выпускную работу золотую медаль, заграничную шестилетнюю командировку, он оказался первым из всей последующей плеяды пенсионеров-„шестидесятников", которые тяготились своим пребыванием вне родины и полагали, что путешествие по России полезнее всего для их творческого роста. В 1860-1861 годах он хлопочет о разрешении посвятить остаток пенсионерского срока изучению родной природы (писанию „видов с натуры по России").

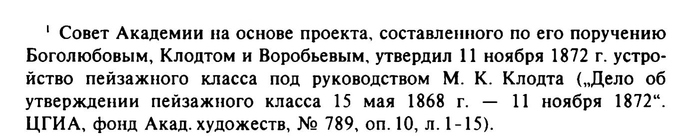
В наиболее значительном произведении Клодта 60-х годов, „Осень. Большая дорога" (1863, ГТГ), раньше и более прямо и непосредственно, чем у Саврасова, звучит тема безрадостной жизни русской деревни.

Поэзия и грусть, простор и раздолье большой дороги были неоднократно воспеты в народной песне и в произведениях литературы. Клодт один из первых воплотил этот мотив в живописи. В течение 60-х годов мотив дороги звучит в полотнах целого ряда художников. Подобные мотивы встречаются и раньше. Но только у Клодта уже не проселок, не тропка, а именно большая дорога, со всей совокупностью связанных с ней ассоциаций, становится главной темой изображения. Осень, неприглядный, хмурый день, бесконечная изъезженная дорога, в непролазных лужах, в глубоких колеях, отмечающий версты полосатый столбик, вынесенная на передний план телега, тонущая в вязкой грязи, — все это создает ощущение убожества и беспросветности. Беря низкий горизонт, художник большую часть полотна занимает изображением неба, простирающегося над унылой плоской равниной. Плавный изгиб постепенно уходящей вглубь дороги дает почувствовать бескрайность раскинувшейся здесь земли. Это придает пейзажу черты эпической широты. Жанровые детали — крестьянские телеги, видимые в глубине кровли домов, бревна у придорожного креста — говорят о разбросанных поблизости деревнях, в которых идет трудная повседневная жизнь. Введение этих деталей помогает связать образ большой дороги с человеческой жизнью. Гамма картины, построенная на аккордах свинцово-серых и свинцово-коричневых цветов, грязноватых и тяжеловесных, несет настроение грусти и одиночества.

Картина вызывает ассоциации с „Забытой деревней" Некрасова. Во всяком случае, Куинджи, который в начале 70-х годов, несомненно, испытывал влияние Клодта, избрав тот же мотив дороги и унылого, хмурого, иссеченного дождем осеннего дня, прямо называет свою картину „Забытая деревня". „Большой дороге" близко по духу и другое полотно Куинджи — „Чумацкий тракт".

Тема дороги волнует Клодта в течение ряда лет. Он возвращается к ней много раз — дорога во ржи, в бору, в березовой роще („Лесная даль в полдень", 1873, ГТГ). Она увлекает и многих других его современников — не только упомянутого уже Куинджи, но и Васильева („Оттепель", 1871), Левитана („Владимирка", 1892).

В 1870 году Клодт стал одним из учредителей Товарищества. Характерно, что и после приглашения в Академию он продолжал в тяжелые годы конфликта Товарищества с Академией участвовать на выставках объединения, несмотря на весьма часто высказываемое отрицательное отношение к этому академических верхов. Вопреки позиции Исеева и ряда профессоров Клодт, лишь недавно утвержденный в должности, отказался подписать обращение, заключавшее призыв запретить профессорам Академии (а также и пенсионерам) выставляться с передвижниками. Взгляды Клодта отражены и в правилах пейзажного класса, подготовленных совместно с Сократом Воробьевым и Боголюбовым, и в общей деятельности этого класса, занявшего, несомненно, прогрессивное место в системе Академии[1].



[1] Совет Академии на основе проекта, составленного по его поручению Боголюбовым, Клодтом и Воробьевым, утвердил 11 ноября 1872 г. устройство пейзажного класса под руководством М. К. Клодта („Дело об утверждении пейзажного класса 15 мая 1868 г. — 11 ноября 1872". ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 10, л. 1-15).

В 1874 году Клодт, будучи профессором Академии художеств, подписал письмо — протест передвижников против дискредитации Верещагина. Если вспомним, что кампания против Верещагина была поднята в связи с его отказом принять присужденное Академией профессорское звание, надо признать, что требовалось определенное гражданское мужество и вера в правоту дела передвижников, чтобы поставить свою подпись под протестом.

Годы творческого сотрудничества в Товариществе были годами зрелости и расцвета дарования художника. Картина „На пашне“ (1871, ГТГ), показанная, как уже говорилось, на 1-й Передвижной выставке, принадлежит к числу не только лучших произведений Клодта, но и к наиболее значительным пейзажным произведениям 1870-х годов. Картине присущи черты эпической широты. В ней наиболее отчетливо определились характерные особенности индивидуального изобразительного языка Клодта. Здесь проявляется пристрастие Клодта к определенному формату картин, в котором протяженность в длину значительно больше, чем было принято, превышает высоту. Применяя современную терминологию, можно было бы сказать, что этот формат приближает картину к типу панно и дает возможности для панорамного разворота пространства, для более широкого, чем обычно, воспроизведения конфигурации местности, ее масштабности. Здесь особенно ощущается и характерная для картины Клодта своеобразная стереоскопичность изображения, подчеркнута отчетливая видимость предметного мира.

Стасов справедливо указывал, что в ряде случаев из-за этой особенности изображенные предметы кажутся как бы нарочно вымытыми. Такой характер изображения неоднократно давал повод упрекать художника в сухости манеры.

Как и в „Большой дороге“, понижая линию горизонта, Клодт большую часть полотна занимает изображением неба. Ритм удаляющихся от зрителя борозд распаханной земли создает ощущение широкого разворота и глубины пространства. Но, в отличие от ранней картины, это полотно лишено суровых, пессимистических нот. Напротив, оно говорит о бескрайних русских просторах, о нелегком труде земледельца, но зато и о его близости к природе. Поэтому так органично вписывается в пейзаж фигура стоящей среди свежевспаханного поля крестьянки, глядящей вдаль, на проезжающий тарантас, привычным жестом заслонив от яркого солнца глаза. Ясное, безоблачное небо, борозды полного соков чернозема, как бы обещающего богатые всходы, порхающие над ним птицы, солнечный, погожий летний день — все рождает ощущение тихой радости и умиротворения.

К лучшим полотнам Клодта 1870-х годов относятся „Коровы“ (1870, ГРМ), „Вечерний вид в Орловской губернии“ (1874) и „Лесная даль в полдень“ (1873), раскрывающие своеобразные черты русского пейзажа, его особую красоту. Он отходит в этих картинах от стереоскопической иллюзорности к большей обобщенности, образности изображения.

Передовая художественная критика ценила Клодта и правильно определяла его место в развитии русского пейзажа. „Среди ходожников, двинувших в шестидесятых и семидесятых годах вперед русскую живопись, одно из важнейших мест по справедливости должно быть отведено Михаилу Константиновичу Клодту“[2], — писали „Санкт-Петербургские ведомости“. В конце 70-х годов отношения Клодта с передвижниками осложнились. Несмотря на то, что в 1875 году, солидаризуясь с Товариществом, он отказался вступить в Общество выставок художественных произведений, созданное, как уже говорилось, по инициативе академических кругов и находившееся под покровительством Академии, взаимное глухое недовольство постепенно нарастало. Передвижники считали Клодта сухим, замкнутым и относились к нему с холодком. Толчком для резкого обострения отношений послужила статья Клодта, содержащая резкую критику работ Куинджи.

Позицию Товарищества, когда оно осуждало Клодта за резкую оценку работ Куинджи, вряд ли можно признать справедливой — критик обязан в своей публичной деятельности отвлекаться от своих дружеских и групповых связей. Но Ярошенко, выражая мнение передвижников, справедливо и сурово осуждает Клодта за другое — за выпады против Товарищества как идейной и творческой организации: „Вы, член товарищества, состоящий вместе с тем на службе в Академии художеств, решились высказать вслух, печатно мнение: будто сочувствие печати, излишество расточаемых похвал выставкам товарищества и нападки на выставки академические — есть дело моды и дешевого либерализма“[3]. В этой фразе Ярошенко ощущается сдержанное негодование — и негодование справедливое.

Однако, выходя в 1879 году из Товарищества, Клодт заявил, что сохраняет „сочувствие главной цели Товарищества“ и хочет участвовать на его выставках в качестве экспонента.

Передвижники признавали значение Клодта как одного из зачинателей реалистического пейзажа. В том же письме, в котором Ярошенко с горькой прямотой осуждает поступок Клодта, он подчеркивает свою высокую оценку его творчества. Разрыв с передвижниками, несомненно, отрицательно сказался на творчестве Клодта. Его прозведения 1880-х годов свидетельствуют о постепенном творческом спаде.

[2] „Санкт-Петербург. ведомости“, 1902, 8 июня.

[3] Отд. рукописей ГТГ, фонд ТПХВ, № 69, ед. хр. 177, л. 1 об. Письмо М. К. Клодту от 19 дек. 1879 г.

128. *Клодт М. К.* КОРОВЫ. 1870

129. *Клодт М. К.* НА ПАШНЕ. 1872

130. *Клодт М.К.* ЛЕСНАЯ ДАЛЬ В ПОЛДЕНЬ. 1878

131. *Клодт М.К.* ВЕЧЕРНИЙ ВИД В ОРЛОВСКОЙ ГУБЕРНИИ. 1874

132. *Клодт М. К.* ЛЕТНИЙ ДЕНЬ

133. *Клодт М. К.* ПАХАРИ НА УКРАИНЕ. 1879

ТВОРЧЕСТВО А. П. БОГОЛЮБОВА И РАЗВИТИЕ МОРСКОГО И АРХИТЕКТУРНОГО ПЕЙЗАЖА

Родоначальник традиций маринизма в русском искусстве И. К. Айвазовский. На его полотнах зритель видит южные моря России, где доминирует сама романтическая, то мирная, то грозная, водная стихия.

В середине и во второй половине XIX века интерес к морским мотивам сказался в пейзажах Л. Ф. Лагорио. В его картинах, где море выступает в суровом обрамлении скал, сильно влияние академического романтизма.

В годы роста передвижнического движения морские пейзажи кроме Айвазовского писали и молодой Куинджи, и Судковский, позже — Дубовской, ученик М. К. Клодта — Г. Башинджагян и другие.

Среди своих предшественников и современников маринистов Алексею Петровичу Боголюбову (1824-1896), несомненно, принадлежит особая роль. Боголюбов был лично знаком с Айвазовским, увлекался его творчеством, но прямого воздействия на развитие дарования Боголюбова марины Айвазовского не оказали. Можно проследить некоторое влияние на Боголюбова его учителей по Академии художеств — М. Н. Воробьева, Б. П. Виллевальде. Однако это влияние ограничивается, пожалуй, использованием отдельных приемов построения далевых видов.



134. *Алексей Петрович Боголюбов*

Творчество Боголюбова развивается по нескольким направлениям. Первый аспект творчества Боголюбова определился в середине 50-х годов, когда он выступил как историограф флота[1]. Горячий патриот отечественного мореходства, прекрасно знавший корабль, он отличался от большинства современных ему, в том числе западноевропейских, маринистов глубокими познаниями предмета изображения.

В созданном Боголюбовым цикле пейзажей, посвященных морским сражениям недавней турецкой войны, сказывается и интерес историка-ученого и воздействие передовой эстетической мысли, с ее стремлением к художественной правде. В полотнах цикла нет парадной шумихи, нарочитых эффектов. Художник ревниво придерживается исторической правды. Боголюбов выезжал на места боев, опрашивал очевидцев, изучал специальные материалы.

Картины точно передают обстановку боя, взаимное расположение и характер судов. Художник выполнил и целые серии картин, посвященных истории Балтийского флота, становлению русского кораблевождения в Петровскую эпоху, и другие.

В передвижническое движение Боголюбов вступает, будучи не только историографом флота, но и мастером больших композиций, где тема моря переплетается с жанровыми мотивами; мастером интимного пейзажа, а также певцом строгих архитектурных ансамблей (тесно связанных с водными панорамами — если не с морем, то с речными магистралями).

В небольших и в известной мере интимных пейзажах — „Лес в Веле" (1871, ГТГ), „Нормандия. Трепор" (ГТГ) и других — Боголюбов выступает как новатор. В них чувствуется активное стремление художника овладеть полнотой пленэрного изображения. Задачу эту, в то время новаторскую, он ставит вполне сознательно. Правда, его эволюция как живописца еще не позволяла ему претворить в своих произведениях все свои наблюдения и знания и решить эту задачу полностью. Однако работы этого круга, несомненно, несут в себе прогрессивные черты, развитые пейзажистами следующих поколений. Значительный след в развитии русской пейзажной живописи оставили и архитектурные пейзажи Боголюбова[2].

На 2-й Передвижной выставке Боголюбов выступил с картиной „Устье Невы" (1872, ГТГ). Зрителю открывалась в ней полная тихой поэтической прелести панорама северной реки, с ее мягкими, неяркими тонами, с ее величавой ширью.

Через несколько лет появляется „Летняя ночь на Неве у взморья" (1875). Эта тема проходит через все творчество художника. Здесь Боголюбов выступает как преемник Ф. Алексеева и ученик М. Воробьева. Город Петра изображен в картине Боголюбова прежде всего морским портом, который видит флаги всех стран у своих причалов, и городом труда, где идет повседневная работа и подчас острая борьба с мощной, коварной рекой. Значительность, весомость образов, их суровый лиризм свойствен лучшим работам Боголюбова этого круга. В решении этих панорамных картин художник использует находки и навыки, приобретенные им в работе над небольшими пейзажными натурными композициями.

Впоследствии ученик Боголюбова Беггров, тоже страстный приверженец архитектурного пейзажа, развил эту сторону творчества Боголюбова.

При всей сложности своей судьбы и продолжительности своей жизни за границей Боголюбов оставался художником глубоко национальным, органически связанным с творческими задачами, которые решали передовые русские художники 70-х годов в области пейзажной живописи.

[1] В 1853 г. он был назначен художником Главного штаба.

[2] Исследователь-этнограф жил в Боголюбове наряду с исследователем-живописцем. В итоге его путешествий появились целые альбомы документальных зарисовок и этюдов.

ОБЩЕСТВЕННЫЙ РЕЗОНАНС ПЕРВЫХ ВЫСТУПЛЕНИЙ ПЕРЕДВИЖНИКОВ НА ВСЕМИРНЫХ ВЫСТАВКАХ

В течение 60-х и 70-х годов устройство всемирных выставок постепенно становится традицией. Передвижники полагали, что для России участие на всемирных смотрах особенно важно. Если западное искусство было широко показано в музеях и отражено в специальной литературе, то представление о творчестве русских художников в силу отсутствия в эти годы публичных хранилищ русского искусства не могло быть достаточно полным.

Наглядное сопоставление на всемирных выставках искусства различных стран создавало особенно благоприятные условия для суждения о творчестве крупнейших мастеров, о главных тенденциях развития современного искусства. Каждая всемирная выставка являлась своеобразным экзаменом, который держали художники разных стран перед лицом зрителей всего мирового искусства; очень большое значение имел и обмен творческим опытом.

Была еще одна существенная причина, в силу которой участие на международных выставках представлялось передовой русской общественности очень важным. Эти выставки активно посещались не только верхушкой интеллигенции, но и широкими трудовыми кругами. Стасов с воодушевлением вспоминает, как приходили на всемирные выставки целые партии работников и мастеровых — „то французских, то немецких, то английских ... приехавших из глубин своих провинций“. Он видел большое культурно-просветительное значение таких выставок и большую роль, которую они могут сыграть в эстетическом воспитании народа. „Ведь тут народ развивается и мужает“, — говорил он.

Поэтому вполне закономерно то, что передвижники активно стремились участвовать на выставках в других странах, а впоследствии стали лелеять мечту о самостоятельных выступлениях на Западе. Однако дело осложнялось тем, что отбор и экспонирование находились в руках Академии.

Первые выступления русских художников на международных выставках (выставка в Лондоне в 1862-м, в Париже в 1867-м и в Мюнхене в 1869 году) не вызвали пристального внимания мировой художественной общественности и не имели большого резонанса.

Впервые общественный резонанс русское искусство получило на выставке в Лондоне в 1872 году. „Какая перемена! Какое превращение! — восклицал Стасов. — ... Все его (русское искусство. — *Ф. Р.*) увидали ... все с почтением поклонились ему, все сказали в один голос, что оно *есть*, что оно значительно и что вперед приходится с ним серьезно считаться“[1].

Очень интересно проследить, как нарастает в последующие годы общественный интерес к русской живописи, а в известной мере и к скульптуре. Надо заметить, что русский отдел международных выставок представлял собой как бы арену безгласного противоборства между кругом часто мастерски написанных академических полотен и почти всегда более скромными по размерам и менее эффектными по решениям работами передвижников и близких им художников демократического лагеря.

Если проанализировать, что же обусловило все возрастающий успех русского отдела и признание русского искусства национальной художественной школой, то нельзя не прийти к заключению, что всем этим оно было обязано произведениям, отражающим русскую национальную жизнь с позиций жизненной правды, говорящим языком реалистических образов. Среди этих произведений работы передвижников занимали **основное** место.

Но вернемся к выставке 1872 года. По отношению к тем произведениям, которые создали передвижники в годы своего расцвета, русский отдел этой выставки представится еще очень скромным. Но по сравнению с предыдущими выступлениями русских художников произведения выставки, свидетельствующие об освобождении русской демократической живописи от академической условности, несли в себе новые, плодотворные начала.

Из бытописателей на выставке 1872 года участвовали Перов („Птицелов“), К. Маковский („Масленичные балаганы на Адмиралтейской площади“), М. К. Клодт („Русские крестьяне“), П. Брюллов („Отдых на жатве“), Корзухин („Возвращение с ярмарки“). Из исторических и батальных композиций выделялись несколько работ ташкентской серии Верещагина (напомню, что в эти годы Верещагин два раза выставлялся с передвижниками), „Канун Варфоломеевской ночи“ Гуна. Близкий передвижничеству пейзаж был представлен полотнами Васильева („Оттепель“ и другие), Дюккера („Русло реки“). Было на выставке и несколько марин Айвазовского. Среди скульптур особое признание получил „Иван Грозный“ Антокольского, „решительно самая примечательная статуя нынешнего года“, как писала западная пресса. Были экспонированы также две работы Чижова („Крестьянин в беде“ и „У колодца“), „Первый шаг“ Каменского[2]. Эти произведения дали возможность западным обозревателям говорить о своеобразии произведений русской школы.

Скромным по количеству экспонатов был раздел русского искусства и на Венской выставке 1873 года. Венская выставка не отражала искусство Европы после франко-прусской войны и разгрома Парижской коммуны во всей его сложности и противоречиях. Тем не менее она являлась широким смотром мирового искусства. По свидетельству современников, сильное впечатление производил вопреки перенесенному Францией тяжелому удару раздел французского искусства. В этом

[1] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 219.

[2] Антокольский, как известно, выступал в Москве со своим „Иваном Грозным“ на 1-й Передвижной выставке. Каменский тоже участник ее. Чижов выступил с передвижниками несколько позже.

разделе были представлены многие прославленные мастера — Мейссонье, Бонна, Жером и другие. Среди них, правда, не было Курбе, полотна которого сняли по политическим мотивам.

Очень большое впечатление произвела на передвижников (Поленов, Крамской, Репин) и на Стасова картина „Маршал Прим“ Реньо, погибшего на франко-прусской войне. Здесь, возможно, сыграло определенную роль и сочувствие патриотическому подвигу художника.

Немецкая и австрийская школы были представлены на выставке плеядой выдающихся мастеров. Особенно полно была показана дюссельдорфская школа во главе с Л. Кнаусом.

Помимо немецкой, французской, английской и бельгийской школ на Венской выставке была представлена и молодая венгерская национальная школа.

Несмотря на такое многообразие имен, часто импонирующих критике и зрителю своим давно завоеванным признанием, произведения русских мастеров, как это явствует из большинства отзывов, отчетливо выделялись национальным своеобразием, дыханием подлинной жизни. Ведущее место среди этих произведений занимали „Бурлаки“ Репина. Широкое и неприкрашенное изображение в „Бурлаках“ народной жизни, народных типов и характеров, вылепленных с великолепной и дерзкой силой, помогало ощутить пафос русской школы демократического реализма.

Верещагинская серия была полностью (включая „Апофеоз войны“) показана в фотографиях. На выставке были представлены и картины-новеллы впервые выступившего на международной арене Вл. Маковского („Приемная доктора“, „Любители соловьев“), Перова („Охотники на привале“ и „Рыболов“). К. Маковскому вновь принесли успех его „Масленичные балаганы“.

Таким образом, на выставке нашли отражение оба наметившихся русла развития русской бытовой живописи — и картины-новеллы и картины эпического характера.

Из исторических картин на Венской выставке были показаны „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе“ Ге и „Канун Варфоломеевской ночи“ Гуна. Пейзажную живопись представляли полотна Боголюбова, цикл рисунков Шишкина и другие.

Если Венская и Лондонская выставки как бы открыли миру русскую школу реализма, то на Парижской выставке 1878 года существование этой школы считалось уже общепризнанным фактом*. Стало общеизвестным и создание Товарищества, и активная помощь Третьякова, и его задача — создать национальный музей русского искусства, открытый для всех.

На Парижской выставке сильнее, чем на предыдущих выставках, прозвучали произведения русского академического искусства. Это были „Светочи Нерона“ — одна из крупнейших работ Семирадского, „Перенесение священного ковра в Мекку“, „Болгарские мученицы“ К. Маковского, батальные композиции Коцебу и Виллевальде.

Несмотря на это, в центре общественного внимания были произведения демократического реализма. Помимо нескольких работ, знакомых по предыдущим выставкам (например, „Бурлаки“ Репина), на ней были экспонированы новые, отобранные с передвижных выставок полотна, такие, как „Христос в пустыне“ Крамского, „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу“ Максимова, „Чтение манифеста“ Мясоедова, „Ремонтные работы на железной дороге“ Савицкого. Были показаны и такие передвижнические по духу полотна, как „Купеческие поминки“ Журавлева и „Исповедь“ Корзухина.

Ряд отзывов говорили о „неоспоримом совершенстве“ русской пейзажной живописи, которая была представлена действительно незаурядными вещами — „Чумаки“ и „Украинская ночь“ Куинджи, „Полдень“ Клодта, „Лесная чаща“ Шишкина и другими.

Нет сомнений в том, что передвижники могли быть представлены на этой выставке полнее и ярче. Но не надо забывать о том, что бои между демократическим и академическим салонным искусством вели не только сами произведения на экспозиционных стендах. Руководил отделом выставки Якоби, отношения которого с передвижниками в это время были очень обострены. Некоторые произведения передвижников были отклонены (например, „Протодиакон“ Репина). Даже в работе международного жюри чувствовался явственный крен в сторону академически-салонной линии. Стасов яростно и очень убедительно противопоставил оценке официальной верхушки жюри мнение широкой критики и зрителя. Он был полностью прав. Победа бесспорная, победа на международных выставках была за передвижниками и всей школой русского демократического реализма.

135. *Боголюбов А. П.* ПЕРВОЕ СРАЖЕНИЕ РУССКОГО КОРАБЕЛЬНОГО ФЛОТА ПОД КОМАНДОЙ СЕНЯВИНА. 1866

136. *Боголюбов А. П.* ТРЕПОР. Нормандия



137. *Боголюбов А. П.* УСТЬЕ НЕВЫ. 1872

138. *Боголюбов А. П.* ЛЕТНЯЯ НОЧЬ НА НЕВЕ У ВЗМОРЬЯ. 1875

ОСНОВНЫЕ СТОРОНЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТОВАРИЩЕСТВА В ГОДЫ РАСЦВЕТА

К концу 1870-х годов, к шестой своей выставке, Товарищество сплотило лучшие художественные силы страны. Еще в преддверии этой выставки Стасов писал: „Она шестая числом, но по качеству — первая из до сих пор бывших“[1]. На этой выставке был представлен „Протодиакон“ Репина, еще раз (после „Бурлаков“) подтвердивший значительность дарования художника. 6-я выставка принесла известность Ярошенко* (более ранние его работы прошли почти незамеченными). Представленная на выставке картина „Встреча иконы“ Г. К. Савицкого показала подлинные его возможности как живописца народной жизни. На 6-й выставке происходит как бы второе рождение В. Васнецова. Он в последний раз выступает как жанрист и в первый — как зачинатель нового жанра русской живописи. Его картина „Витязь“, представляющая этот жанр, была тепло встречена Стасовым. Васнецова — суховатого бытописателя сменяет Васнецов — вдохновенный художник русской былины, сказки, эпоса. На 6-й выставке дебютировал Поленов, и дебютировал по-новому**. Раньше его знали как автора целого ряда композиций, темы которых были навеяны событиями исторического прошлого Франции. В полотнах, представленных на этой выставке, он зарекомендовал себя поэтом русского пейзажа. Начиная с 6-й выставки определились подлинные масштабы дарования Шишкина (вспомним его „Рожь“) как таланта растущего и многообъемлющего. 6-я и 7-я выставки раскрыли яркий и оригинальный облик Куинджи. А. С. Шкляревский в специальном очерке „Две картины г. Куинджи“ писал: „Пять лет назад никому не известный г. Куинджи, теперь (т. е. в связи с шестой выставкой) может считаться чуть ли не самым модным и наиболее ценным представителем русского пейзажа“[2]. По приглашению местного „Кунстферайна“*** 6-я выставка была открыта в Риге. В статье, опубликованной в „Рижском вестнике“, было сказано: „Честь и слава Товариществу, честь и слава рижскому художественному обществу за его просвещенное содействие благому делу“[3].

Седьмая и последующие выставки заставляют переоценить возможности Вл. Маковского, увидеть его не только как шутника. Произведения, представленные на этих выставках, показали способность художника откликаться на жизнь в ее драматических проявлениях („Осужденный“ и другие).

Девятая выставка — важная веха в истории Товарищества и всего русского искусства. На ней появилась картина „Утро стрелецкой казни“ Сурикова. Если Репин, еще не являясь членом Товарищества, был уже тесно связан с передвижниками и его вступление в Товарищество, будучи большим и радостным событием, было и событием закономерным, то первое выступление Сурикова, свидетельствующее, по словам В. В. Стасова, о том, что „народился новый великий талант“, было событием и радостным и неожиданным. Суриков был сразу же принят в члены объединения.

Событием стала и XI выставка. На ней были представлены такие шедевры русской живописи, как „Крестный ход в Курской губернии“ Репина и „Меншиков в Березове“ Сурикова. На XII и XIII выставках зрители увидели „Не ждали“ и „Иван Грозный и сын его Иван“ Репина, на пятнадцатой — „Боярыню Морозову“ Сурикова — одну из высочайших вершин русского искусства, лучшее из того, что было создано русскими художниками в области исторической живописи. На XVI выставке была показана картина „На войну“ Савицкого[4] — самая зрелая из его многофигурных композиций.

Приведенных примеров достаточно, чтобы оценить энергию развития передвижничества. Русская школа демократического реализма достигла полной зрелости. Ее расцвет был обусловлен как молодым, талантливым пополнением, так и творчеством передвижников-„коренников“. Продолжали свою деятельность Мясоедов, Максимов, Ге и другие зачинатели передвижничества, расцвет творчества которых падает в основном на 70-е годы. К ним относится Крамской, хотя роль художника в развитии портрета очень значительна и в последние годы его жизни. В большой степени успеху передвижников способствовали выступления той плеяды блестящих талантов, которые пришли в Товарищество в конце 70-х годов и среди которых были Репин, Поленов, а позже, в начале 80-х годов, и Суриков. Это значительно укрепило силы Товарищества, подняло его авторитет. Его выставки стали особенно полнокровными, неповторимо яркими, многогранными. Чрезвычайно важной для поступательного развития передвижничества была атмосфера дружеской спайки, возросшей в условиях общих тревог и радостей, совместной работы, а также усилившееся чувство ответственности перед обществом и, шире, народом в связи с тем особым пристальным вниманием, которое уделяли Товариществу широкие круги зрителей, прогрессивные деятели в различных отраслях культуры. Все это воспитывало у передвижников стремление быть достойным той важной миссии, которую они на себя приняли.

Товарищество передвижников становится в центре внимания прессы и получает все больший резонанс. Оно, хотя и в разной мере и под разными углами зрения, освещалось в специальных художественных журналах, таких, как „Вестник изящных искусств“ (1883–90-е годы), редактором которого был А. И. Сомов, и „Художественный журнал“ (1881–1887). С редактором последнего, Н. А. Александровым, передвижники были тесно связаны. Они помещали на страницах этого журнала свои статьи, воспоминания и даже рассказы. Интересные признания содержит одна из статей журнала „Живопис-

[1] *Стасов В. В.* Передвижная выставка. — „Нов. время“, 1878, 8 марта.
[2] Шкляревский имел в виду картины „Лес“ и „Солнечный закат“.
[3] 1878, 22 ноября.
[4] Имеется в виду второй, более совершенный вариант картины.

ное обозрение": „Товарищество передвижных выставок, несомненно, принадлежит к числу наиболее утешительных явлений русской жизни ... за весь истекший период от начала 70-х годов и до настоящего времени ... Оно успело пустить глубокие корни и занять видное место в области не только русского, но и европейского искусства и, что всего важнее, — успело сблизить, сроднить с результатами своей деятельности всю Россию. За нами (то есть за старшими передвижниками. — *Ф. Р.*) следом идут младшие члены семьи, — продолжает автор. — Образуется школа, настоящая русская школа живописи, неразрывно связанная с русской природой и русским народом"[5].

Возросло количество отзывов печати о каждой выставке. Наряду с развернутыми, серьезными журнальными статьями, наряду с циклами обзоров, занимающими в газетах несколько номеров, в современной печати немало и шутливых откликов (как, например, фельетон известного в те годы юмориста Лайкина). О выставках писали и стихи, и серьезные и типа раешника, даже небольшие драматические сценки и т. д.

Из художников в центре внимания печати в этот период, бесспорно, находится Репин[6].

Серьезны и интересны, проникнуты глубоким уважением к деятельности передвижников многие отзывы печати губернских городов Центральной России, Поволжья, Украины и других национальных районов империи.

В киевской прессе время от времени продолжает выступать А. С. Шкляревский. Но особенно часто пишет в эти годы о передвижниках основатель и руководитель рисовальной школы в Киеве, соученик Репина по Академии Н. И. Мурашко. В Одессе ряд содержательных статей публикует Миргородский. Современники нередко сравнивали лучшие произведения передвижников с наследием великих мастеров мировой классики. Подобные параллели проводил, например, Мурашко. Сейчас подобные сравнения звучат с особой убежденностью и гордостью: „Когда-то Карамзин выразился так о всей английской драматической литературе: „У англичан есть Шекспир, и они богаты!" — так начинается одна из статей в „Одесском вестнике". „Отзыв этот о Шекспире, имя которого одно способно обогатить литературу, невольно пришел нам на мысль, когда стоим мы перед картиной И. Е. Репина „Не ждали" в зале XII Передвижной выставки: Дивное, чудное творение ... Честь и слава художнику, который сумел слить воедино идею и форму ее выражения, сумел правдиво изобразить правдивую сторону жизни, сумел довести искусство до такого совершенства, до какого оно еще не доходило в России раньше"[7].

Нередки сравнения лучших образов, созданных Репиным, с Рембрандтом, Веласкесом, Тицианом. Александр Бенуа вспоминал в 1900-х годах, что в годы его молодости каждое новое произведение Репина ассоциировалось с этими великими именами.

Повышенное внимание прессы отнюдь не означает, что деятельность Товарищества протекала в эти годы в более легкой обстановке. Отнюдь нет, наоборот! Жизнь Товарищества была очень сложной и напряженной — каждый день, каждый месяц приносил свои трудности. И причины тому были разные. Сохранились все те условия, которые отягощали путь передвижничеству в период его становления как прогрессивной, демократической организации. В то же время уже на рубеже 70-х и 80-х годов по мере нарастания общественного подъема обострялась идейная борьба не только в сфере социально-политической, но и в сфере искусства. Эта борьба стала еще острее в годы последующей реакции, когда в среде интеллигенции возникло разочарование, неверие в возможность победы освободительного движения в России.

В конце 70-х годов выставки Товарищества становятся все чаще объектом обстрела со стороны консервативного лагеря. Когда же бомба народовольцев прекратила царствование Александра II, наступившая реакция взяла под обстрел все передовое, прогрессивное в русском обществе. Лучшие произведения, созданные передвижниками в 80-е годы, подвергаются настоящей травле со страниц „Гражданина", „Московских ведомостей", „Санкт-Петербургских ведомостей", суворинского „Нового времени", изменившего свою прежнюю либеральную окраску, и ряда других журналов и газет — рупоров реакции.

Хотя не только друзья передового искусства, но и его враги признают самый факт образования демократической национальной русской школы, реакционная журналистика без устали вопиет о том, что школа эта избрала неправильное направление.

„Наше искусство все дальше и дальше уходит по пути весьма неправильному и странному ... представить русскую жизнь в самых печальных, уродливых образцах, все это ноет, обличает"[8], — лицемерно негодует „Гражданин".

А. Ледаков скорбит о том, что сюжеты и персонажи передвижников не возвышенны, „прикованы к земле всею греховной плотской тяжестью"[9].

Впрочем, подобные голоса, об отсутствии „возвышенности", раздавались и в отношении демократической литературы. Глеб Успенский дал прекрасный ответ на эти нападки. В одной из своих статей он очень остро и убедительно показал, к какому же „возвышенному" и „чистому" искусству стремятся вновь народившиеся финансовые воротилы, железнодорожные магнаты и т. д. и та часть интеллигенции, которая в годы реакции отреклась от прошлого и стала на путь буржуазного обывательского существования.

Чем более положительный отклик встречала деятельность передвижников у широкой общественности, тем злее были нападки. Именно в эти годы реакционная журналистика особенно охотно прохаживается на счет воображаемой алчности передвижников, приписывает им желание разжиться за счет сбора платы за вход на

[5] Маленький художник. [Полевой П. Н.] XI Передвижная выставка. — „Живописное обозрение", 1883, № 11, с. 171-172.

[6] Отзывы печати о произведениях Репина мы приводили ранее.

[7] *Миргородский.* Картина Репина „Не ждали" (Из XII Передвижной выставки картин). — „Одес. вестн.", 1884, 26 сент.

[8] *В. К.* Тайна XII Передвижной выставки. — „Неделя", 1884, 18 марта.

[9] *Лед-в.* Художественная выставка. — „Свет", 1884, 30 марта.

выставки и т.п.[10]. Некоторые органы печати прибегали к прямым клеветническим приемам. Вопреки огромному общественному резонансу деятельности Товарищества его обвиняли в узкой групповщине, стремились дискредитировать самый принцип организации.

„Их (то есть передвижников. — *Ф.Р.*) губит всегдашняя болезнь, давнишняя отрава немногочисленной русской интеллигенции — кружок и кружковые божки, оракулы и прорицатели. Кружок передвижников замкнулся на теории мертвой фотографической правды, и его выставки с года на год падают. Кружок — огромная сила, и злая сила", — писала „Неделя". Травля ведется ожесточенно, хор голосов обвинял передовых художников в забвении красоты, в пристрастии к низменным сюжетам, в зависимости от обличительной литературы.

Насколько пристрастными и предубежденными были отзывы враждебной печати, можно судить по следующим строкам „Петербургской газеты": „Группа отщепенцев художников, по-видимому, задалась мыслью проводить больше идеек и разных вопросов ... Задача прекрасна, но увы! зачастую все эти жанры с идеями страдают крайней небрежностью в исполнении; художественная правда и техника принесены в жертву „идейке". Такого рода картины должны быть отнесены уже не к художеству, а к разряду суздальского письма"[11].

И это говорится об XI выставке, содержавшей ряд подлинных шедевров отечественной живописи. В той же газете, номером позже, помещены издевательские „Летучие заметки" в стихах.

Как видим, официально-благонамеренная пресса не прикрывала свое лицо забралом. Но почти каждое ее выступление встречало энергичный отпор прогрессивных деятелей. Со статьями великолепными по своей идейной убежденности продолжает выступать Стасов. Ряд его статей посвящен ставшему особенно злободневным в те дни вопросу о тенденциозности искусства. Стасов остается в них глашатаем искусства, вооруженного передовой общественной и философской мыслью, проникающего в сущность явлений действительности, горячо и страстно воплощающего свои идеи в художественных образах. Со всем присущим ему неуемным темпераментом обрушивается Стасов на П.Д. Боборыкина в связи с его статьей „Литературное направление в живописи. (Прогулка по шестой передвижной выставке)"[12], продолжая громить его выступления и в последующие годы. Боборыкин выступал против мнимого „подчинения живописи литературным приемам" и призывал: „Пора наконец признать полную самобытность живописи и не делать из нее орудия для вещей, совершенно посторонних искусству ... Произведение живописи должно восхищать нас не тем, что художник желал провести ту или иную идейку, а специально творческими достоинствами и приемами"[13].

Боборыкину близка позиция Н. Минского. Минский еще недавно был близок с народниками, а в годы реакции сменил вехи и объявил, что „следование идеям 60-х годов было ошибкой и что в последние 30 лет русское общество и литература забыли „вечное" и „чистое", предались суетному, подчинились грубым инстинктам жизни"[14].

Эти строки Боборыкина и Минского настораживают. Утверждение, что область изобразительного искусства должна быть чужда большим моральным и общественным проблемам, утверждение, что сама специфика живописи требует сосредоточения только на формальных приемах, — это нечто новое. Сторонники академического искусства так говорить не могли — об этом свидетельствует сам факт развернутых академических „программ". Это голос нарождающегося буржуазного эстетства, начало его активного наступления на демократические идеалы передвижников.

Но хотя во многом критики современного реалистического искусства с позиций Академии и с позиций буржуазного эстетства и расходятся, они близки в своем отрицании того пути, по которому шли передвижники.



Естественно, что в столь трудной обстановке оставались сложными и отношения Товарищества с Академией художеств.

От правления Товарищества, чтобы сохранить свой идейный и творческий облик, требовалась большая чем когда-либо принципиальность и в то же время способность маневрирования. Правление Товарищества избиралось ежегодно. Кроме Крамского, Мясоедова и Ярошенко в правление входили П. Брюллов, художник не очень яркий и значительный, но безраздельно преданный делу Товарищества, и К. Лемох. Лемох был учредителем Товарищества. Начиная же с 1878 года и вплоть до смерти (1910) он неизменно шел с „товарищами". Человек и художник не очень широкого кругозора, он с особой добросовестностью и тщанием выполнял различные общественные обязанности.

Однако кормчими Товарищества все же были Крамской (кроме разве самых последних лет перед смертью), Мясоедов и Ярошенко. Большинство мероприятий Товарищества в эти годы возникало по их инициативе и решалось, осуществлялось по их предложениям. Из года в год возрастало влияние Ярошенко. Не было сомнения, что в его лице Товарищество обретает достойного преемника Крамского. Конечно, Ярошенко не обладал в той же мере литературным и критическим даром, как Крамской. Но это был человек целеустремленный, глубоко преданный делу Товарищества, человек кристальной чистоты, исполненный чувства достоинства гражданина-демократа. Но пока был жив Крамской, он с

[10] *А.* Разговоры об искусстве. — „Гражданин", 1883, 31 июля, с. 11. В действительности Товарищество, повысив плату за вход на выставку за 30 копеек, ввело льготы для определенных категорий зрителей, вовсе освобождавшихся от платы (см. также: „Гражданин", 1883, 20 марта, с. 2-4). Статья содержит и полемику со Стасовым, отражающим нападки на „обличительное" направление в искусстве.

[11] *Ж.-О.* На передвижной выставке. — „Петербург. газ.", 1883, 5 марта.

[12] См. статью Стасова „Друг русского искусства" (*Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1, с. 311-312) и статью П.Д. Боборыкина „Литературное направление в живописи. (Прогулка по шестой передвижной выставке)" („Слово", 1878, июль, отд. 2, с. 55-69).

[13] *Боборыкин П.Д.* По поводу двадцатипятилетия русского искусства. — „Живописное обозрение", 1883, № 7, с. 106.

[14] *Минский Н.* Старинный спор. — „Заря", 1884, 29 авг.

полным основанием оставался в глазах Академии наиболее авторитетным руководителем Товарищества и почти все переговоры с Академией и в эти годы происходили с его прямым участием.

Казалось бы, весь характер деятельности передвижников должен был к этим годам проложить резкий рубеж между ними и руководством Академии. Наличие двух лагерей, двух центров борьбы было очевидно для современников. Даже в печати мы встречаем попытки провести границу и обозначить расстановку сил по обе ее стороны[15].

Даже Ледаков, тот самый Ледаков, ненавистник Стасова и Крамского, призывает передвижников к объединению с Академией. Это говорит, независимо от субъективного отношения Ледакова, о признанной силе Товарищества как общественного и художественного явления. Для Академии, как и прежде, а может быть, и в большей мере необходимо было либо привлечь и „приручить" демократическое движение, либо создать столь трудные условия, которые привели бы к распаду его центра — Товарищества.

В 80-е годы Академия отчетливее, чем раньше, сознавала, что, за немногими исключениями, все лучшие силы, способные поднять ее авторитет и на родине и за рубежом, находятся в Товариществе или тяготеют к нему. В это время Академия могла противопоставить Товариществу только того же Семирадского, Бакаловича, с его античными идиллиями, а к середине этого периода — покинувшего передвижников К. Маковского.

Академия то теснила Товарищество, то предпринимала шаги, чтобы привлечь передвижников на свою сторону, включить в свою орбиту. В этом стремлении проявилось одно из существенных противоречий художественной жизни 1880-х годов. Инциденты возникали часто. Блестящая статья Крамского „Судьбы русского искусства", гневно и прямо ниспровергающая „классический" метод Академии, вызвала подлый донос Исеева и в Министерство двора и непосредственно великому князю. Исеев не ограничился тем, что натравил руководство Академии на Крамского как публициста, полемизирующего с основами академической педагогики. Нет! Его донос направлен и на личную и политическую дискредитацию Крамского. Мимоходом Исеев задевает и Стасова (который якобы принимал участие в написании этой статьи) и ставит под сомнение правильность самого факта утверждения Устава Товарищества*.

Однако переговоры с передвижниками в той или иной форме продолжались, и Крамской был постоянным их участником. Передвижники неоднократно шли навстречу предложениям Академии. Отнюдь не только из стратегических соображений, не только потому, что им необходимо было лавировать, чтобы провести свое судно сквозь трудный фарватер. Причины были глубже.

Академия была центром художественного образования, а судьбы художественной молодежи и вопрос о смене был для передовых художников кровным вопросом. Это и послужило поводом для выступления Крамского в печати. „ ... У меня болело сердце за учащихся и калечимых из молодежи"[16], — писал Крамской Боголюбову.

Передвижники давно заняли руководящее положение в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Там преподавали одновременно Перов, Саврасов, Прянишников и другие. Передвижники оказывали заметное воздействие и на периферийные школы; помогали педагогическими советами, дарили свои работы. Но в Академии их влияние было не столь значительным, хотя и существовала мастерская передвижника М. К. Клодта. Передвижников привлекали время от времени и в различные комиссии, несмотрея на то, что они всячески поддерживали и чтили П. Чистякова. Самое существо, общая направленность работы Академии оставалась непоколебленной. Передвижники же страстно желали решительной реорганизации.

В 1880 году при посредстве Боголюбова вновь состоялась встреча великого князя с Крамским. Однако она не дала результатов. По-видимому, предлагавшиеся Академией условия для соглашения оказались неприемлемыми. Слова, подтверждающие это предположение, мы находим в письме Крамского Боголюбову от 11 ноября 1882 года: „Ведь не в первый уже раз я заглядываю в самый источник, и в деле с Уставом Академии, в личных сношениях с вел. князем, и в разнообразном столкновении с людьми большими и влиятельными, и всякий раз я выносил только презрение; так что наконец я действительно убедился, что тот мир сам по себе, а я сам по себе. „Масло и вода" и что раз навсегда пора убедиться, что помощи развитию искусства оттуда не дождаться ..."[17]**.

Сохранился ответ Боголюбова на это письмо. И Боголюбов, негодуя, осуждает „хищение и тупоумие", царящие там, где мог бы быть порядок и здоровый ум"[18]. Особый интерес представляет письмо Крамского от 5 сентября 1883 года. В этом письме Крамской раскрывает основания, на которых следует, на его взгляд, действовать, чтобы Академия могла с честью выполнить свои задачи. Прежде всего следовало установить нормальные отношения с Товариществом и отменить запрещение выставляться на его выставках[19].

Далее: „ ... прежде чем говорить о школе, об искусстве, об Академии, из ее стен должны быть изгнаны номер 1 — Орловский, Якоби, Клевер и т. д., вплоть до Исеева"[20].

Чрезвычайно интересны изложенные здесь же предложения о принципах организации Академии. Должно быть „собрано общее собрание всех русских художников, а не Товарищества, которые изберут из своей среды комитет для обсуждения общих мер в искусстве и

[15] См.: *А. Л.* [Ледаков]. Шестая выставка картин Товарищества передвижных выставок. — „Санкт-Петербург. ведомости", 1878, 23 марта.

[16] ЦГЛА, фонд Боголюбова, л. 13 об.

[17] Там же, л. 11 об. Подробнее см. статью Ф. С. Рогинской „К вопросу о деятельности И. Н. Крамского в последние годы жизни" („Искусство", 1952, № 6, с. 88-89).

[18] Отд. рукописей ГРМ, фонд Крамского. Письмо от 2 дек. 1882 г.; см. также указанную статью Ф. С. Рогинской.

[19] Имеется в виду запретительное отношение от Академии за подписью великого князя, составленное в связи с сорвавшимися переговорами (1874-1875) о совместных выступлениях Товарищества и Академии.

[20] ЦГЛА, фонд Боголюбова, л. 19 об.; см. указанную статью Ф. С. Рогинской.

Устава Академии, и выработанные правила должны быть приняты правительством.

Главой в искусстве и ректором и президентом должен быть художник, как в музыке Давыдов, Рубинштейн“[21]. „Словом, — продолжает Крамской, — вот уже два пункта столь прямых, что со мной разговаривать, очевидно, нечего“.

Существенны и строки, специально касающиеся передвижничества: „Что же касается Товарищества (я думаю), что при порядке, о котором говорю, оно растворится без остатка и потеряет свой вкус, а при противоположном нам ходе дела оно останется бревном на дороге великого князя и ему останется одно — убрать его с дороги *силой*“[22].

Таким образом, это письмо намечает широкую программу преобразований, направленных к тому, чтобы освободить изобразительное искусство от сановно-бюрократической опеки и превратить Академию художеств в цитадель прогрессивного искусства. Крамской полагал, что при таких условиях Товариществу следует войти в Академию и даже раствориться в ней. Эта позиция Крамского, по существу утопическая, была ложно понята его друзьями и послужила началом больших и очень тягостных недоразумений между ним и остальными передвижниками.

Порой трения с Академией художеств чрезвычайно обострялись. Бывали моменты, когда даже самым стойким передвижникам казалось, что дело их жизни не только в опасности, но обречено на гибель. Такие настроения возникли в связи с решением академического Общества выставок проводить свои передвижные выставки, параллельные Товариществу. Некоторым казалось, что утрачивается сама возможность продолжать при таких условиях свою деятельность, поскольку Академия располагала мощным финансовым и бюрократическим аппаратом.

Возник ряд идей о мерах по ликвидации нависшей опасности, при этом позиция Крамского, близкая той, которую он изложил в переписке с Боголюбовым, не удовлетворила его сотоварищей, вызвала с их стороны очень серьезные, но несправедливые в своей основе упреки. Больно ранило Крамского ужасное применительно к нему обвинение в ренегатстве. Обвинение это решительно не отвечает истине, и его надо со всей категоричностью отвергнуть. Оно было отвергнуто уже современниками. Но ошибку Крамской допустил: он переоценил силы противника и недооценил общественный авторитет, жизненную и моральную силу того движения, вождем которого он долгие годы фактически был.

В передвижных выставках Академии Крамской, как уже говорилось, увидел серьезную угрозу развитию реалистического искусства. Он опасался, что, используя форму выставочной деятельности, найденную демократической общественностью, Академия извратит ее идейное содержание и дискредитирует и само движение: „Затевалась интрига ... лишить Товарищество этого нравственного преимущества, которое оно имело ...“[23] — писал Крамской.

Этим и определяется та позиция, которую он занял, чтобы сохранить дело Товарищества, отказаться, если это будет необходимым, от найденной формы организации и даже слиться временно в своей выставочной деятельности с Академией*.

Свою тревогу и свою точку зрения на пути преодоления возникших осложнений Крамской изложил в письмах Боголюбову и позже — Стасову. „Итак, Товарищество (как форма) обязано позаботиться об идеях, если оно хочет жить и если оно желает играть какую-либо роль в истории искусства“[24].

История доказала, что правда была на стороне тех сподвижников Крамского, которых не устрашила затея Общества выставок. Общество действительно осуществило несколько выставок (побывало на Украине и даже за Уралом, в Сибири). Однако общественный резонанс этих выставок был незначительным**. Опыт их передвижения не был развит и укреплен. Почему? Думается, потому, что дело это очень трудное, чрезвычайно хлопотливое и для развития его требовалась самоотверженность и та мера целеустремленности, которая воодушевляла передвижников. Задачи же ведомственного соперничества, которыми руководствовались устроители передвижных выставок Общества, могли служить двигателем только в течение очень короткого времени.

После 1886 года дело заглохло и сам Крамской убедился в том, что тревога его оказалась напрасной***.

Определенные трудности внесла в деятельность Товарищества и предварительная цензура. Очень показательна для своей эпохи история с картиной Репина „Иван Грозный и сын его Иван“. Известно, что эта картина Репина вызвала чрезвычайно широкий резонанс. Дошла весть о ней и до всевластного в те годы Победоносцева, этого живого олицетворения мракобесия и реакции (именно таким с удивительной силой обобщения позже запечатлел его Репин).

Победоносцев не сомневался в огромном даре и мастерстве Репина. Но в картине, где Грозный показан как убийца родного сына, он увидел дискредитацию монархического принципа. Под прямым воздействием Победоносцева[25] царь приказал запретить демонстрацию картины.

В делах Академии сохранилась примечательная переписка по этому поводу. 14 марта 1885 года президент Академии обратился к министру внутренних дел с письмом. В письме этом сообщалось царское повеление о том, чтобы картина „Иван Грозный и сын его Иван“ в дальнейшем „ни в Москве и нигде более ни под каким предлогом не была выставляема для публики или распространяема в публике какими-либо другими способами“[26].

Великий князь добавляет, что в свою очередь вынужден был не допустить на выставку в Академии „в силу

[21] ЦГЛА, фонд Боголюбова, л. 19-20 об.

[22] Там же; подробнее см. указанную статью Ф. С. Рогинской (с. 88-89).

[23] Письмо А. П. Боголюбову от 9 ноября 1886 г. (ЦГЛА, фонд Боголюбова, л. 25-26; *Крамской И. Н.* Письма, статьи. Т. 2, с. 262, примеч. ред.).

[24] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2. Л.-М., 1937, с. 420.

[25] См. выдержку из письма Победоносцева Александру III по этому вопросу (*Грабарь И.* И. Е. Репин. Т. 1. М., 1937, с. 262).

[26] См. подробно: ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 11, № 167, 1883, л. 1-13.

ее содержания" работу пенсионера Академии К. Горского „Третье испытание Кудеяра"[27]. „Я полагаю, что и эту картину следует воспретить выставлять где бы то ни было и распространять ее какими-либо иными способами в публике"[28].

Чрезвычайно любопытно, насколько ретиво исполнялось постановление о запрете экспонировать „Ивана Грозного" и „Третье испытание Кудеяра". В отделе рукописей Третьяковской галереи сохранилось отношение иркутского окружного исправника от 18 марта 1885 года, запрещающее выставлять где бы то ни было эти картины (со ссылкой на соответствующее правительственное распоряжение)[29].

Вряд ли была какая-нибудь вероятность, что Репин или Горский привезут в города или села Иркутского округа свои произведения. По-видимому, в порядке „профилактики" такие предуведомления были разосланы по всей стране.

Но вернемся к письму президента Академии. Оно кончается следующим предложением: „Неоднократно повторяющиеся случаи появления на частных выставках художественных произведений более или менее тенденциозных или с явным намерением представить в неблагоприятном свете правительственный строй или отдельных высокопоставленных лиц указывает, по моему мнению, на необходимость строгой цензуры"[30].

В сущности, это не предложение, а приказ.

Последующая переписка устанавливает, что практически функции цензора должны осуществляться под началом генерал-губернатора края, губернатора или градоначальника. Любопытно разъяснение Исеева по этому вопросу: он подчеркивает, что крамольное произведение должно быть „безусловно запрещено, несмотря ни на какие художественные достоинства"[31].

Впоследствии неоднократно случалось, что картины, разрешенные в одном городе, казались чрезмерно осторожному начальству другого города опасными.

Несомненно, интересен заключительный аккорд этой ведомственной переписки. В газете „Новости" была напечатана резкая статья Стасова „По поводу лекции профессора Ландцерта о картине Репина"*. В связи с этой статьей в письме к И. Н. Дурново (в это время товарищу министра внутренних дел) великий князь беззастенчиво сознается, даже не ощущая цинизма этого признания, что лекция была инспирирована руководством Академии, и негодует, что „Стасов не только позволяет себе глумиться самым бесцеремонным образом ... над Императорскою Академиею художеств, но он, кроме того, старается защищать картину, неодобренную и запрещенную"[32]; великий князь потребовал, чтобы на газету, поместившую статью, было наложено строгое взыскание.

Хотя редактор газеты вполне резонно оправдывался тем, что запрещение картины нигде не было опубликовано и потому не было ему известно, все же он получил соответствующее внушение. А редакции других газет были „циркулярно извещены ныне о том, что всякие нападки на императорскую Академию художеств не будут терпимы на будущее время и неминуемо повлекут за собой должное взыскание"[33]. Кроме того, им было строго запрещено давать одобрительные отзывы об опальной картине.

Этот весьма колоритный инцидент вряд ли требует комментариев, и он прекрасно раскрывает, в какой томительно-душной атмосфере произвола приходилось действовать и художникам и прессе[34].



В сложной обстановке борьбы, которую передвижникам приходилось вести буквально повседневно, тяжело переживалось все то, что сигнализировало о неблагополучии в их движении.

Товарищество понесло в эти годы тяжелые потери. Невозместимой потерей был, как уже говорилось, уход Перова.

Совсем устраняется не только от деятельности Товарищества, но и вообще отходит на ряд лет из художественной жизни Ге. Как и Перов, он пересматривает свои идейные позиции: проблемы религиозно-моральные становятся для него центральными.

В условиях напряженной общественной атмосферы порой случайные инциденты или даже разногласия в оценке отдельных работ приводили к результатам, которые говорили о том, что связи некоторых передвижников с Товариществом ослабли. Так, оставляют Товарищество М. К. Клодт и А. И. Куинджи. Для Куинджи поводом послужила резкая критика его картины в статье Клодта, для Клодта — справедливое осуждение его статьи, бросающей тень на Товарищество, со стороны таких авторитетных его членов, как Ярошенко. Правда, Клодт, хотя и выступил в этой статье, по существу, с ревизией деятельности объединения, выражал желание и впредь

[27] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 1, № 167, л. 1-13.

[28] Сюжет картины Горского также относится к эпохе Ивана Грозного. На ней изображен Кудеяр на пиру с опричниками. Он суров, погружен в тяжелую думу. Над окном висит не снятая с петли его замученная жена. Сообщаю некоторые данные о Горском: Горский Константин Николаевич родился 27 сентября 1854 г., умер 8 февраля 1943 г. в г. Новочеркасске. В 1872-1875 гг. учился в Московском Училище живописи и ваяния; в 1876-1881 гг. — в Академии художеств. Впоследствии преподавал в Московском Училище (ЦГАЛИ, фонд Моск. Училища живописи, ваяния и зодчества, № 680, оп. 1. Дело преподавателя К. Н. Горского).

[29] Отд. рукописей ГТГ, ф. 50, ед. хр. 119, л. 1-1 об.

[30] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, оп. 1, № 67, 1883, л. 1-13.

[31] Там же.

[32] Там же.

[33] Там же.

[34] Следует добавить несколько слов и о судьбе картины Горского. Жена его в своем письме П. М. Третьякову пишет: „Всем известно, что, когда картина Кудеяра была представлена в Академию, она подверглась гонению и репрессивным мерам, которые отразились на дальнейшей деятельности моего мужа". К картине этой, по словам жены Горского, „многие представители интеллигентной публики, как, например, наш известный писатель Успенский и Николай Константинович Михайловский, известный юрист Кони и многие другие, с одной стороны, с другой — некоторые художники наши отнеслись очень сочувственно". Из письма жены Горского следует и то, что Третьяков хотел приобрести картину, но ему было это запрещено (она говорит об этом в том же письме Третьякову как о факте, известном им обоим). Только в 1895 г., когда Горский счел возможным пойти на компромисс — записать фигуру повешенной жены Кудеяра, — картину разрешили показать на первой исторической выставке. Однако в своем первоначальном виде Горский сумел показать картину в Париже и Лондоне.

выступать в качестве экспонента на выставках Товарищества. Однако внутренний отход его от деятельности Товарищества, видимо, уже совершился, поэтому вопреки обещаниям на передвижных выставках его картин больше не было. Да, собственно, он и не создал больше ничего особенно ценного. И у Куинджи, по-видимому, совершалась некая, недостаточно ясная, внутренняя перестройка. Он пересмотрел вопрос о целесообразности публичной деятельности художника и в самый разгар своей недолгой, хотя и очень громкой в те годы, славы вскоре после выхода из Товарищества перестает вообще выставляться. И все же, когда (значительно позже) его произведения стали появляться на выставках, оказалось, что его творчество развивалось по пути во многом близкому передвижничеству.

Неприятный инцидент чуть не лишил Товарищество В. М. Васнецова. Мясоедов, как всегда резкий, перед открытием 8-й выставки высказался против картины „После побоища Игоря Святославовича с половцами", которая была плотью от плоти Васнецова и начинала новую важную линию в русской исторической живописи. Оскорбленный Васнецов заявил о своем уходе из Товарищества. Сам Мясоедов, Репин, Крамской — все были глубоко огорчены и взволнованы. Мясоедов написал извинительное письмо. Дипломатическим даром он никогда не отличался, и письмо это только подлило масла в огонь.

По инициативе Репина было написано коллективное письмо[35]. Но оскорбление было живо, и Васнецов не забрал свое заявление обратно. Однако связи его с передвижничеством были в эти годы очень крепки и органичны и все лучшие его работы продолжали экспонироваться на передвижных выставках.

Даже Репин, правда на очень короткий срок, порвал было с Товариществом*.

Казалось бы, все это были частные эпизоды, внешне друг с другом не связанные. Но по существу все они следствие общих причин — более или менее глубоких идейных колебаний, порой опасений, что творчество передвижников пойдет по ложному пути.

И особенно сложной стала внутренняя жизнь Товарищества в годы глубокой политической реакции 80-х годов, когда в различных слоях интеллигенции возрастает неверие в саму возможность революционного переустройства жизни.

Товарищество в лице своих ведущих членов справедливо гордится своими достижениями и народным признанием, но оно видит в то же время и эти грустные симптомы, тревожится, стремится оградить своих членов от чуждого влияния, стимулировать их творческую и общественную активность. В 1878 году, обеспокоенное тем, что не все москвичи систематически участвуют в жизни Товарищества, оно ставит этот вопрос на общем собрании.

„Товарищество, в интересах дела, должно иметь полное понятие о своих силах и составе своих членов. Между тем некоторые из московских членов устранились от участия в выставках или выставляли свои картины только в Москве и к тому же не участвовали на общих собраниях, так что действия Товарищества как по внутреннему своему управлению, так и по выставкам лишались значения общего дела всех членов, а устраивались только частью их. Положение весьма нежелательное ..."[36].

Вопрос этот был разрешен благополучно, так как москвичи заверили, что „неучастие тех членов Товарищества, до которых это могло бы относиться, происходило от причин, не имеющих ничего общего с целями Товарищества, что с общим делом Товарищества они вполне солидарны"[37].

Но не все и не всегда в развитии деятельности Товарищества и во взаимоотношениях между членами было нормально. Бывали и в эти годы — годы творческого подъема — очень тяжелые моменты.

Для большей ясности, цельности и единства в действиях Товарищества был пересмотрен в эти годы и вопрос о его структуре. Наличие двух правлений, в Петербурге и в Москве, признано было слишком громоздким, вызывающим путаницу. Создано было одно правление. Территориально оно должно было находиться в той из столиц, где количество членов больше. В другой же столице вел дела Товарищества уполномоченный, утвержденный общим собранием (из числа членов общего правления)[38].

Товарищество опасается также быть захлестнутым не определившимися еще и, быть может, недостаточно близкими им духовно силами и очень осторожно взвешивает каждую новую кандидатуру. Количество жаждущих быть участниками передвижных выставок было таково, что, если не принимать оградительных мер и не заботиться о принципах отбора, произведения основного ядра Товарищества действительно могли бы раствориться в множестве второстепенных и идейно аморфных картин.

Необходимость вновь и вновь решать вопросы, связанные с приемом новых членов в Товарищество и с отбором работ экспонентов, диктовалась самой жизнью.

Такой случай, как прием Сурикова после первого же выступления, — редкое исключение, а не правило. В ряде случаев возникали и разногласия. Например, кандидатура К. Маковского, очень известного уже в эти годы мастера, а в прошлом участника „бунта 14-ти" и одного из учредителей Товарищества, вызвала немалые споры. Часть членов, которой нельзя отказать в прозорливости, видела ту опасную траекторию, по которой он внутренне удалялся от своих прежних соратников, и решительно возражала против его привлечения к деятельности Товарищества. К ним принадлежали, например, Поленов, Савицкий. Собственно, прения в связи с К. Маковским (который в 1879 году был принят в члены Товарищества) послужили толчком к некоторому пересмотру условий приема в объединение — предложение о пересмотре исходило от Поленова. Товарищество искало такой способ избрания новых членов, который гарантиро-

[35] См.: Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 393-395, 597 (примеч. 2).

[36] Отд. рукописей ГТГ, фонд Товарищества передвижных художественных выставок. Протокол общего собрания Товарищества от 27 мая 1878 г., л. 17, об. 18.

[37] Там же.

[38] Там же, л. 19.

вал бы его „с одной стороны, от вторжения лиц для общего дела бесполезных, а с другой — устранял бы неудобства, вызываемые забаллотированием"[39].

Вопрос этот был поставлен на общем собрании Товарищества. В итоге обсуждения было принято следующее заключение: „Заявлений о желании баллотироваться в члены уже не принимать. В том же случае, если Товарищество признает желательным усилить свой состав новым членом, то баллотирует это лицо предварительно на общем собрании, и, если при этом получится не менее 2/3 голосов положительных, Товарищество приглашает избранное лицо вступить в свою среду"[40].

Поэтому количество членов Товарищества росло медленно. Отбор ведется тщательно. Хотя далеко не все из вновь принятых членов придерживались демократических позиций и не все были способны на большие творческие дерзания, однако большинство из них прошли честно и достойно свой последующий дальнейший творческий путь.

В некоторых случаях правление, как и в 70-е годы, шло на компромисс, принимало лиц, вносивших диссонанс в деятельность объединения. Зачем, например, Товарищество приняло в свои ряды А. А. Харламова и Ю. Я. Лемана, живописцев салонного типа, да и живших постоянно за границей[41]? Мы уже цитировали ответ Крамского на вопрос Третьякова о причинах подобного либерализма. В заключение Крамской пишет: „ ... то обстоятельство, что Леман, Харламов и Маковский пришли к нам, произвело очень сильное впечатление даже на такие крепкие лбы, как Исеев и великий князь"[42].

Причины этого компромисса станут яснее, если учесть, что в своих сражениях с Академией руководство Товарищества не хотело пренебрегать той поддержкой, которую оно могло получить от русской колонии в Париже, где атмосферу сочувствия передвижникам создавал Боголюбов и где особым авторитетом пользовался Тургенев. Тургенев же, хотя и незаслуженно, очень высоко ценил Харламова.

В течение 80-х годов определилась чужеродность Н. К. Бодаревского[43]. Прием инакомыслящих художников отражал противоречия в Товариществе, углублял их. Но, конечно, отнюдь не эти художники определяли лицо Товарищества.

Количество экспонентов в течение 80-х годов растет гораздо интенсивнее, чем количество членов. Оно труднее поддается регулировке.

Тягу молодежи в Товарищество не останавливало то, что картины экспонентов подвергались баллотировке, — для членов же Товарищества жюри отсутствовало. Предварительный отбор работ экспонентов необходим был Товариществу для той же цели — уберечь идейные основы общества. К вопросу о формах отбора работ экспонентов передвижники вынуждены были неоднократно возвращаться и в 1880-е и в последующие годы.

К сожалению, протоколы Товарищества не всегда содержат достаточно данных для суждения о количестве работ, представляемых к баллотировке (к каждой выставке). Но когда было постановлено, что произведения экспонентов должны отбираться только общим собранием[44], перечень картин, принятых на выставку, стал включаться в протоколы. Это дало возможность (хотя и неполную) составить представление о все возрастающем потоке экспонентов. Приведу некоторые данные.

Количество экспонентов, участвовавших на выставках

В 1883 году — 10 экспонентов
В 1887 году — 21 экспонент
В 1888 году — 27 экспонентов
В 1889 году — 29 экспонентов
В 1890 году — 35 экспонентов

Количество работ экспонентов, принятых на выставки

В 1887 году — 35 работ
В 1888 году — 48 работ
В 1889 году — 54 работы
В 1890 году — 41 работа[45]

Достаточно просто сравнить эти цифры с количеством членов Товарищества, представленных на этих выставках, чтобы стала ясна важность проблемы экспонентов.

Передвижники горячо стремились к тому, чтобы молодежь шла за ними, но они хотели, чтобы молодежь эта была продолжательницей их дела. На этом вопросе мы остановимся несколько позже. Здесь мы отметим, что в 1889 году кроме принятых и отвергнутых по баллотировке картин была введена категория сомнительных[46].

В течение 70-х годов стихийно создавалась своего рода традиция: в тех городах, где открывались выставки Товарищества, они пополнялись произведениями местных художников. Эта традиция была чревата известными опасностями.

Чтобы оградить Товарищество от давления обывательских вкусов, от засорения выставок случайными, любительскими вещами, в 1884 году было решено: „ ... произведения прикладного искусства — ширмы, мебель, экраны, посуда, веера — на выставки не принимать"[47] (имелись в виду расписные предметы обихода). Позже было вынесено решение не перегружать выставки в провинциальных городах случайными портретами.

В конечном итоге творческое лицо объединения действительно оберегалось. Выставки пополнялись преиму-

[39] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок. Протокол общего собрания от 21 марта 1879 г., л. 23 и об.

[40] Там же.

[41] А. А. Харламов, с 1879 г. — экспонент, с 1882 г. — член; Ю. Я. Леман с 1879 г. — экспонент, с 1881 г. — член.

[42] Переписка И. Н. Крамского. Т. 1, с. 247-248. Письмо Крамского от 1 марта 1879 г. Имеется в виду Константин Маковский.

[43] Н. К. Бодаревский с 1880 г. — экспонент, с 1884 г. — член.

[44] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок. Протокол общего собрания от 27 мая 1878 г., л. 19.

[45] Уменьшение цифры принятых работ экспонентов в 1890 г. было случайным, так как уже на следующей выставке, в 1891 г., от 56 экспонентов было принято 92 работы.

[46] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок. Протокол общего собрания от 22 февр. 1889 г.

[47] Там же. Протокол от 23 февр. 1884 г.

щественно произведениями художников, разделявших эстетические взгляды объединения. Товарищество могло гордиться таким пополнением, как Н. Н. Дубовской, И. И. Левитан, В. А. Серов, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин, А. М. Васнецов, И. С. Остроухов, С. И. Светославский и ряд других.

Многие из этих художников сыграли выдающуюся роль в искусстве 1890-1900-х годов. Не все они оставались в кругу Товарищества, но большинство не отрекалось от реалистических принципов. Целый ряд художников, таких, как Касаткин, Остроухов, Малютин, Бакшеев и другие, принятых в эти годы в объединение, дожили в нем до Великого Октября и внесли свой вклад в развитие советского искусства.

Напомню, что в течение 80-х годов и позже создавались и крепли тесно связанные с Товариществом творческие коллективы в крупнейших центрах Украины. На передвижных выставках начиная с 1880-х годов выступила значительная группа украинских художников — бытописателей, портретистов, пейзажистов: харьковчане П. Д. Мартынович (с 1880 года) и П. А. Левченко (с 1886 года); одесситы К. К. Костанди (с 1884 года — экспонент, с 1887 года — член), Н. Д. Кузнецов (с 1881 года — экспонент, с 1883 года — член), А. П. Размарицын (с 1883 года — экспонент, с 1903 года — член); киевляне В. К. Менк (с 1882 года), С. И. Светославский (с 1884 года — экспонент, с 1891 года — член) и другие. В дальнейшем начиная с 1890 года группа украинских передвижников значительно пополнилась.

Менее широким в силу разных исторических обстоятельств было непосредственное участие на передвижных выставках художников других народов России. Процесс становления и развития национальных демократических школ искусства протекал в разных национальных районах не тождественно — с неравной интенсивностью, но всюду более замедленно, чем в русском искусстве. Даже на Украине, где он был выражен наиболее определенно, широкое демократическое движение в изобразительном искусстве развивается, в сущности, лишь с 1880-х годов.

Трудная обстановка создалась, например, в Белоруссии и Литве после восстания 1860-х годов. Ряд учеников Московского Училища — выходцев из Белоруссии и Литвы, а также некоторые ранее окончившие Училище художники действительно были причастны к восстанию и понесли кару: были сосланы в отдаленные углы России, где их дарование не могло полностью развиваться. К ним относится, например, В. Слендзинский, одаренный бытописатель и портретист. Часть „скомпрометировавших“ себя художников очутилась за пределами России. Потребовалось время, чтобы выросла новая поросль[48]. Тем не менее на 1-й выставке Товарищества принял участие выходец из Белоруссии пейзажист Ф. Ясновский, а в конце 80-х годов, на XVIII выставке выступил художник из Литвы жанрист С. Пиотравичюс, которому была особенно близка жизнь деревни. Он дожил до глубокой старости и нашел в себе силы выступать на республиканских выставках и на декадной выставке в Москве в 1952 году с картинами, навеянными сельской жизнью Советской Литвы.

И в Латвии и в Эстонии в это время еще не сложились условия для того, чтобы художники-реалисты, зачинатели национальных демократических традиций, могли работать непосредственно на родине. Вспомним, что Гун не нашел применения своим силам в Латвии. Можно упомянуть и пейзажиста Ю. Я. Феддерса, который в течение ряда лет жил и работал на Украине. То же было и в Эстонии. И. Кёлер, сыгравший столь крупную роль в становлении эстонского реалистического искусства, жил преимущественно в Петербурге. Добавлю, что и Е. Э. Дюккер, участник 1-й Передвижной выставки, не найдя достаточного применения своим силам в Эстонии, стал профессором Дюссельдорфской Академии, которая также являлась одним из центров притяжения художников Прибалтики.

В 80-х годах связи с эстонской и латышской художественной общественностью укрепились, но особенно это проявилось в последующие годы. Не случайно два крупнейших художника Латвии — Я. М. Розентал и Я. Т. Валтер, — вышедшие из мастерской В. Маковского, выступили в начале 90-х годов как правдивые бытописатели и мастера портрета. Из грузинских художников на выставках передвижников участвовал в эти годы только И. Г. Гугунава, но связи с художниками Закавказья были гораздо шире. Передвижническое движение оказало решающее воздействие на все направление дальнейшей деятельности ряда художников Закавказья, учившихся в Академии художеств или в Московском Училище. Это можно сказать о Р. Н. Гвелесиани, А. Л. Беридзе, о Г. И. Габашвили, ставшем основоположником грузинского реалистического искусства, о видном армянском художнике Г. З. Башинджагяне (ученике Клодта), о Е. М. Татевосяне, ученике Поленова, и других.

Большую роль в постоянной тяге к передвижничеству, которую мы наблюдаем у молодых художников из национальных районов России, сыграли прежде всего их художественные достижения и тот авторитет, которым они пользовались в Петербурге и в Москве среди молодежи.

В 80-х годах пребывание целой плеяды грузинских и армянских художников в Академии художеств, в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества совпало с рядом выставок, богатых исключительными по своим художественным достоинствам произведениями. Этого было достаточно, чтобы молодежь Закавказья прониклась глубоким уважением к передвижникам. К тому же многие передвижники проявляли внимание и заботу к своим собратьям по искусству. В семье Р. Гвелесиани с гордостью говорят о том, что этому безвременно погибшему юноше помогал Крамской. Восхищение Габашвили гением Репина вылилось в письме, которое по-настоящему растрогало русского мастера[49]. По-видимому, Репин неоднократно общался с молодыми художниками Закавказья. Так, в своей статье „Нужна ли в Тифлисе художественная школа“ он писал: „ ... надо по-

[48] Положительную роль сыграла здесь школа И. Трутнева. Основанная в 1866 г., она существовала в течение ряда десятилетий.

[49] Ответ Репина на письмо Габашвили хранится в Музее искусств Грузии.

желать им (художественным школам. — *Ф.Р.*) побольше самобытности и смелости выработаться до возможного совершенства, не теряя особенностей своего художественного миросозерцания, оставаясь подольше в своей местности. Пусть каждый край выработает свой стиль и воспроизводит свои излюбленные идеалы в искусстве по-своему уверенно и искренно, без колебаний, без погони за выработанными чужими вкусами"[50].

В 90-х годах Репин был близок с Суреньянцем, принял в свою мастерскую начинающего в те годы Моисея Тоидзе, впоследствии народного художника Грузии, и т. д. В усадьбе Поленова, ныне музее его имени, до сих пор указывают комнату, где несколько раз останавливался и подолгу жил Егише Татевосян, его преданный ученик.

Возникновение и последующее развитие национальных демократических школ реалистического искусства ряда нерусских народов России было обусловлено органическими, глубокими процессами в духовной жизни этих народов, процессами, которые отразились и в других областях искусства и литературы. Сильное и все возрастающая роль передвижников в сложении национальных художественных школ находит свое объяснение в том, что русская демократическая школа сложилась раньше и достигла высокой идейной и творческой зрелости тогда, когда эти школы только начинали формироваться.

Художественные принципы критического реализма, вдохновлявшие передвижников и воплощенные в их произведениях с подлинным мастерством, их опыт помогали демократическим художникам других народов России осуществлять свою историческую миссию — служить выражением чаяний, мыслей и надежд своих современников, говорить им правду о их жизни.

Связь с передовыми людьми русского искусства была чрезвычайно плодотворна, она помогала демократической молодежи выходить за рамки национального движения, которое без связи с более широкими и насущно важными социально-освободительными идеями нередко приобретает националистически ограниченные черты. Это объединяющее значение деятельности передвижников становилось очень существенным фактором развития передового демократического искусства России последней четверти XIX века.

При всей сложности обстановки, при наличии противоречий внутри Товарищества оно в эти годы наиболее последовательно, убежденно, всей своей деятельностью, подлинной народностью и высоким строем своих произведений осуществляло добровольно взятую на себя гражданскую миссию.



В расцвет своей творческой и выставочной деятельности Товарищество вступило в 1890-е годы. Эти годы в течение длительного периода рассматривались как время неуклонной деградации передвижничества после высокого подъема предшествующих лет. В действительности 90-е годы и начало 900-х, вплоть до поражения первой русской революции, были периодом хотя и сложным, но очень важным не только для Товарищества, но и для судеб русского демократического искусства в целом.

Авторитет Товарищества как наиболее прогрессивной художественной организации в 90-е годы был очень велик. Группа мастеров старшего поколения (Ярошенко, Мясоедов, Вл. Маковский, Шишкин, Савицкий, а отчасти Ге, Поленов, Суриков и другие) была еще в эти годы достаточно велика и спаянна. В первой половине 90-х годов она еще направляла деятельность Товарищества. Несмотря на то, что Репин в 1891 году вторично вышел из числа членов Товарищества, он продолжал участвовать на выставках, по-прежнему был дружен со многими передвижниками, а в 1897 году снова вернулся в подлинно родную ему организацию и среду. Суриков не пропустил в 1890-х годах ни одной выставки Товарищества. „Взятие снежного городка", „Покорение Сибири Ермаком", „Переход Суворова через Альпы" и многие другие работы получили первое общественное признание именно на выставках передвижников.

Принятые в Товарищество в начале 1890-х годов художники достигли в эти годы творческой зрелости. В среде Товарищества — в сфере его воздействия и непосредственно в его рядах — выросла целая плеяда выдающихся мастеров, которые продолжили ценные традиции своих предшественников, внесли новые черты, раскрыли некоторые новые грани в русском искусстве и в искусстве других народов России.

Окрепло творчество Н. Н. Дубовского, определился творческий облик А. М. Васнецова и ряда других пейзажистов. Новые начала внесли в развитие бытового жанра такие мастера, как А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин, С. В. Иванов, А. С. Степанов и ряд других.

В начале 90-х годов в Товарищество очень активно устремляется молодежь. М. Нестеров, который впервые выступил как экспонент в 1889 году, вспоминает, как мечтала молодежь его поколения войти в ряды передвижников. В двери Товарищества стучится все живое и талантливое. Были попытки объяснить это явление простым желанием получить хоть какую-нибудь трибуну, донести свои произведения до зрителя. Но это желание в 90-х годах можно было легко удовлетворить на многих других выставках. Однако Серов, Левитан, Сергей Иванов, Архипов, Остроухов, Сергей и Константин Коровины, Аполлинарий Васнецов, Нестеров и многие, многие другие видят в участии на выставках Товарищества свой долг передового русского художника. Так, в 1891 году на общем собрании Товарищества были одновременно приняты в члены десять человек, в том числе Светославский, Архипов, Левитан, Степанов, Остроухов, Касаткин, К. В. Лебедев, Н. П. Загорский и другие.

Ап. Васнецов в автобиографии („Как я сделался художником") писал: „Влияние передвижников на начинающего художника было огромное и благотворное"[51].

Товарищество выпестовало такого замечательного мастера, как Левитан, — ученика Саврасова и Поленова, рано пришедшего в Товарищество молодого экспонента,

[50] Газ. „Кавказ", 1897, 9, 10 янв.

[51] Отд. рукописей ГТГ, фонд Ап. Васнецова „Как я сделался художником". Отрывок из автобиографии А. М. Васнецова, № 3, ед. хр. 317, л. 16.

наконец, своего члена — зрелого певца русской природы. Левитан прошел с Товариществом весь свой творческий и жизненный путь. В кругу идей передвижничества рос Серов. Пластическое мастерство, точность и глубина психологического анализа в его портретах не уступают репинским, но несут на себе печать яркого своеобразия, печать своего, особого ви́дения и дарования.

Говоря о творческом становлении и зрелости Серова, не надо забывать, что в детстве он был учеником Репина, что на выставках Товарищества он выступал как экспонент уже с 1890 года ежегодно (за исключением 1891 и 1892 годов). Не надо забывать и о том, что с 1894 года Серов стал членом Товарищества. Имя его мы неоднократно встречаем не только в каталогах выставок, но и в протоколах общего собрания с упоминанием о тех или иных общественных поручениях, на него возлагаемых. Серов, несомненно, является продолжателем лучших традиций отечественного реализма. В то же время он вносил в Товарищество и то новое, ценное, чем так богат его щедрый дар портретиста. Было бы ничем не мотивированным произволом исключать творчество Серова 90-х годов из исканий и достижений передвижничества.

Начало 90-х годов в деятельности Товарищества характеризуется широким притоком экспонентов. Назовем хотя бы таких художников, как С. В. Малютин, А. М. Корин, В. Н. Бакшеев, Н. П. Богданов-Бельский, И. П. Богданов, ставших к середине 90-х годов членами. Были и другие, оставшиеся (как, например, В. Мешков) лишь экспонентами. Расширение круга экспонентов шло и за счет художников крупных губернских городов. Среди них особенно значительной была, как уже говорилось, группа украинских художников: одесситов (К. К. Костанди, П. А. Нилус, Л. О. Пастернак — в 1890 году переехал в Москву, — Е. И. Буковецкий, Е. К. Петрококино, С. Я. Кишиневский), киевлян (Н. К. Пимоненко, В. К. Менк), харьковчан (П. А. Левченко).

В эти годы на выставках Товарищества участвуют и художники Закавказья — армяне Е. М. Татевосян и В. Я. Суреньянц, а также литовский художник С. К. Петравичюс.

Заметим, что это был период, когда деятельность Товарищества оказывала особенно большое влияние на рост художественных сил на всей территории России, на сложение национальных демократических школ живописи. Наиболее значительным этапом для ряда национальных школ второй половины XIX века явились именно 90-е годы и начало 900-х годов.

Ряд художников, воспитанных в эти годы на идеях передвижничества или прошедших в его рядах творческое формирование, стали впоследствии советскими мастерами. Они участвовали в меру своих сил в сложении советской художественной культуры в трудный период ее становления, в период борьбы за утверждение метода социалистического реализма. И в этом также важное значение деятельности Товарищества в 90-е годы.

Авторитету Товарищества содействовала неуклонно продолжающаяся выставочная деятельность. Диапазон передвижения выставок порой суживался, порой расширялся, но в общем оставался в рамках предшествующих лет. В период от XVI до XX выставки они посетили двенадцать городов. Среди них было несколько крупнейших городов Поволжья (Саратов, Астрахань), а также Курск, Харьков, Киев, Одесса, Полтава, Елизаветград. Кроме того, одна из выставок посетила Польшу (Варшава) и Молдавию (Кишинев).

Когда в 1892 году была открыта XX выставка Товарищества, Стасов подвел некоторые итоги деятельности объединения. Он горячо приветствовал последовательность, мужество и энергию передвижников. „Что юноши времен артели собирались делать, то зрелые художники времен Товарищества выполнили“[52], — писал он. Свой 25-летний юбилей Товарищество праздновало как большое событие. На юбилейной выставке приняли участие не только члены объединения и экспоненты, но и художники, порвавшие по тем или иным причинам с Товариществом в течение предыдущих лет. Выпущенный большой юбилейный альбом был посвящен творчеству всех членов Товарищества, в том числе и покинувших объединение.

Значение Товарищества было настолько несомненно, что на Нижегородской выставке 1896 года оно выступило как самостоятельный творческий коллектив (была показана полностью XXIV выставка, обогащенная новыми произведениями).

Наряду с основными выставками Товарищество продолжало направлять в путешествия и параллельные*, нередко терпя при этом убытки.

Посещаемость выставок была по-прежнему велика. Хотя этому порой мешали чисто организационные моменты — далекое расположение выставочного помещения, неудачный для посещаемости выбор времени года и т. п. Но в целом, повторяю, посещаемость была велика. Так, XIX выставку в Петербурге посетило свыше 20 тысяч зрителей. 23 марта 1891 года Ярошенко сообщал Хруслову (сопровождавшему выставки в провинции), что в течение десяти дней XXI выставку в Петербурге посмотрело 10 тысяч человек.

Для передвижников отнюдь не безразличен был социальный состав посетителей выставок. Так, в письме от 30 января 1892 года Ярошенко объяснял Хруслову причины, по которым недопустимо закрывать выставку по воскресеньям: „Ведь все учащиеся: учащие, служащие — словом, весь главный контингент наших посетителей бывает на выставке в воскресенье. Как же можно лишать выставку всех этих посетителей ...“[53].

Передвижники по-прежнему хранили независимость по отношению к бюрократическим кругам. Так, Ярошенко решительно возражал против выпуска особых почетных билетов. „Я всегда был жестоким противником почетных билетов, — писал он Хруслову, — как для городских властей, так и для представителей печати, точно так же против этого всегда высказывалось огромное большинство Товарищества ... Вопрос этот важный, он касается основной, так сказать, манеры держать себя, принятой Товариществом ...“[54].

[52] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 3, с. 143.
[53] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок.
[54] Там же.

То, что именно вокруг Товарищества в эти годы были сосредоточены лучшие силы русского искусства, не вызывало сомнения и в официальных кругах. Наиболее ярким показателем этого послужили новые взаимоотношения между Академией и передвижниками.

Немощность академических кадров, так же как и омертвелость ее педагогической системы, становится к этому времени уже очевидной для всех, даже для ее руководителей. Старые мастера, с именем которых в той или иной мере связаны были славные страницы истории Академии, — последние классики и последние романтики — уже умерли (Бруни, Максим Воробьев и другие). Произведения нового академического пополнения — Якоби, Венига и других — оставались поверхностно красивыми, но малозначительными. Мельчает дарование Семирадского. В его полотнах яснее проступают черты слащавой салонности. „Большой“ академический стиль быстро вырождается. Бакалович и близкие ему живописцы предпочитают уже грациозные, идиллические сценки своеобразного салонно-античного жанра (как бы взятые из повседневной жизни античного мира)[55].

Академия настоятельно требовала обновления. Все очевиднее становилось и то, что это обновление могут принести только силы Товарищества. Еще в начале 90-х годов Академия запросила мнение наиболее известных художников (большинство из них было передвижниками) о постановке учебной работы в академических классах. Но прежде чем коснуться реакции членов Товарищества на эти запросы и всех последующих за этим событий, остановимся на педагогических взглядах передвижников.



Борьба за создание педагогической системы, отвечающей задачам демократического искусства, ведется на протяжении всей второй половины XIX века. Выступления против принятого Академией метода преподавания имели место уже в 1830 — 1840-х годах. Особенно острый и напряженный характер эта борьба приняла в 1860-х годах. Она нашла свое выражение и в таком ярком общественном акте, как отказ в 1863 году четырнадцати конкурентов от выполнения заданной темы, и в статьях В.В.Стасова, И.Н.Крамского* и других художников-демократов. Принимая различные формы, эта борьба активно велась и в течение последующих десятилетий. Чтобы расчистить пути для развития реалистического искусства, исторически необходимо было разоблачить в глазах сверстников и растущей художественной смены не только идейную основу современного академизма, но и то косное, устаревшее, что несла молодежи сама система академического образования.

Что же конкретно отвергали передвижники и их предшественники в педагогической системе Академии? Прежде всего, они отрицали тезис о превосходстве идеального и возвышенного искусства над действительностью, под знаком которого шло преподавание художественных дисциплин в Академии. Передвижники и в своем творчестве и в учебно-педагогической практике стремились следовать положениям современной им демократической эстетики — на первый план выдвигали верность жизни, изучение действительности.

В этом было главное, стержневое отличие педагогических воззрений передвижников от официальной академической школы. Но вместе с тем передовая художественная общественность далеко не все отбрасывала из богатого педагогического опыта, накопленного Академией.

В процессе обучения обычно диалектически сочетаются два начала, обусловленные двумя задачами. Преподать учащемуся основы профессионального умения, то есть овладение языком изобразительного искусства, — такова одна из этих задач. Воспитать художника в духе определенной идейно-творческой концепции — другая. Несмотря на тесную связь между обеими задачами, они тем не менее разнятся друг от друга.

Если академизм второй половины века, с его салонным эклектизмом, как художественное направление был идейным пустоцветом, то многое из методического наследия Академии, связанное с задачами собственно профессионального мастерства, несло в себе ценные традиции и сохранило свое значение не только для 1860-1880-х годов прошлого века, но и для наших дней, и эти ценные начала передовая педагогическая мысль отнюдь не отвергала. Наличие этих ценных традиций обусловлено в основном тем, что Петербургская Академия художеств складывалась еще в конце XVIII — начале XIX века, в период, когда русский классицизм был передовым для своего времени художественным течением. Лучшие деятели Академии — поборники классицизма — были воодушевлены подлинным гражданственным пафосом.

Когда профессор Академии И. Урванов утверждал: „Историческая живопись есть зеркало пороков и страстей и напоминает о должностях, коими государь и подданные обязаны“, — он выражал отнюдь не свою лишь точку зрения, но точку зрения, присущую деятелям русского классицизма в годы его подъема.

Педагогическая система Академии стремилась в этот период подвести ученика к монументальным формам большого искусства. Решение этих задач, понимание картины как определенного идейно-творческого синтеза требовало высокого художественного уровня, глубокого изучения наследия великих мастеров прошлого и их педагогического опыта и т.п. Хотя творческие навыки, которые приобретали ученики, были ограничены идеалистической эстетической концепцией классицизма и образы, к созданию которых вела художественная школа, отвлечены от действительности, обучение в Академии еще связано было живыми нитями с натурой, с наблюдением и изучением ее.

Картина существенно меняется в середине и во второй половине XIX столетия. Система преподавания в целом все более и более теряла животворные начала. Вы-

[55] „Бакалович застыл на своей манере и на фарфоровых безжизненных лицах ... Как ни тонко, как ни со вкусом выписана картина г. Бакаловича — все она отзывается чем-то противным: бонбоньеркой из модной кондитерской или в лучшем случае живописью по севрскому фарфору“ (*Rectus*. Академическая выставка 1890 года. — „Артист“, 1890, апр., кн.7, с.101).

растал удельный вес канонического „свода законов" в сюжетно-композиционной работе, усиливалось преклонение перед авторитетом иностранных мастеров. Все это решительно мешало развитию прогрессивного искусства второй половины XIX века.

Передвижники со столь же глубоким вниманием относились к культуре рисунка, боролись за безупречное знание анатомии, пропорций и возможностей движения человеческого тела, за свободное владение законами перспективы и умение изображать человека в любом ракурсе. Они использовали и накопленный Академией опыт в методической последовательности при переходе от более легкого к более трудному в работе с натуры. Им было близко и понятно то серьезное внимание, которое уделялось в Академии сюжетно-композиционной работе, созданию завершенной картины. Необходимо подчеркнуть, что передвижники никогда не отвергали эти ценные начала, но они осмысливали весь учебно-творческий процесс в иных связях и соотношениях. Они отрицали в академической системе все то, что могло увести молодого художника от правдивой передачи действительности, от создания реалистического типического образа. А такая опасность, несомненно, существовала. Она была заложена в классицистической концепции, лежащей в основе всей системы академического преподавания.

Передвижники ясно видели эту опасность уже в постановке первоначального обучения рисованию и живописи и относились к этому вопросу с тем большей серьезностью, что почти все школы и студии в городах Центральной России, на Украине, в Закавказье и других областях ограничивались вплоть до 1890-х годов преимущественно рамками первоначального обучения.

В силу академического представления о превосходстве искусства над подлинной жизнью рисование начиналось с так называемых оригиналов, то есть копирования образцов. Чаще всего это были произведения иностранных художников академического круга. Затем ученики в течение длительного периода рисовали слепки с античных изваяний. При этом у учащихся воспитывалось отношение к наследию античного мира как к образцу для прямого подражания. Когда молодой художник переходил к живой модели, он зачастую был уже отравлен ядом подражательности, впитанным в предшествующие годы: он и живого натурщика подводил порой под нормы античной древности.

Вопрос о роли наследия античного мира и Возрождения, о характере использования этого наследия не случайно занимал большое место в идейных спорах 1860–1880-х годов.

Резкое расхождение между Товариществом и современной ему Академией вызывал вопрос не о ценности классического наследия — его ценность передвижники прекрасно сознавали, — а о путях использования этого наследия. Глубочайшее почитание классики было присуще вожаку передвижников Крамскому; об этом говорят следующие строки из его письма к Репину: „Мне бы специально хотелось, например, — говорит он, — услышать от Вас кое-что о Венере Милосской ... ведь вот как странно выходит: тут щемит сердце от разных проклятых современных вопросов, от самых свежих жизненных волнений сегодняшнего дня, а он — о Венере Милосской ... Дело в том, что мне сдается, будто особа эта есть нечто такое, чему равного я указать не могу ни на что ... всякий раз, как образ ее встает передо мной, я начинаю опять юношески верить в счастливый исход судьбы человечества"[56].

Передвижники хорошо знали, почитали и любили мастеров итальянского Возрождения, испанских, фламандских и голландских мастеров XVII века. В. Максимов неоднократно говорит о том, что ему дорог Леонардо да Винчи. Репина нельзя было оторвать от полотен Веласкеса, когда в 1883 году он путешествовал вместе со Стасовым по Европе. Почитал Репин и Рембрандта[57].

Но, ценя классическое наследие, передвижники оспаривали сам метод использования этого наследия, который сводился в современной им Академии к механическому копированию приемов старого искусства, превращенных в незыблемую систему правил и канонов[58]. Поэтому они решительно отвергали действовавший Устав Академии, принятый в 1859 году. Согласно этому Уставу, учащегося подпускали к натуре, когда живое, творческое восприятие модели уже затруднено благодаря навыкам и ассоциациям, приобретенным в итоге длительного срисовывания образцов и гипсовых слепков, канонического изучения их пропорций и т. п. Приведу некоторые параграфы Устава 1859 года: „Ученики всех отраслей искусства занимаются в первом рисовальном классе гипсовых голов и в классе эстампов ..." „Ученики всех отраслей искусств занимаются во втором рисовальном классе гипсовых фигур, и, кроме того, живописцы копируют в живописном классе оригинальные картины, скульптора и медальеры упражняются в классе лепления с антиков" (параграфы 80–81).

Особенно резкие нападки вызывал абстрактный, оторванный от жизни метод проработки сюжетных заданий, при котором ученику навязывалась не только тема, но и ее композиционное решение. Крамской с горечью пишет о том разочаровании, которое он испытал, как быстро он почувствовал, придя в Академию, „охлажде-

[56] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 264. Письмо от 15 (27) ноября 1873 г.

[57] Даже когда Репин в своем юношеском письме Стасову говорил: „Все великие образцы антики, лучшие создания человечества, принесли громадный вред человечеству: затормозили его на много веков", то жало этого утверждения, на первый взгляд вопиющего в устах художника, обращено, по существу, не против самого наследия античного искусства и Возрождения (заметим, что он употребляет эпитеты „великие образцы" и „лучшие создания человечества" без всякого иронического звучания). Репин опускает здесь завершающее звено своей мысли, как очевидное и само собой понятное для друзей-современников: они принесли вред тем, что были канонизированы, превращены в освященную традицией схему, которой обязан был следовать молодой художник.

[58] Передвижники на собственном мучительном опыте убедились, как трудно преодолеваются академические навыки, освоенные в процессе обучения. „В живописи, — говорит Крамской, — неправильные или неверные приемы и взгляды, раз привившись, никогда безнаказанно не проходят. Только замечательный ум, сильный характер и огромное, гениальное дарование, соединенное в одном человеке, не подчиняется постоянным влияниям в такой мере, что на нем не было никаких царапин. Натуры же обыкновенные и даже недюжинные сплошь и рядом ломаются окончательно" (И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 607).

ние к мертвому и педантичному механическому преподаванию". „Говорили, — рассказывает Крамской, — что у профессоров были даже книги с сюжетами, откуда они и заимствовали ... Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно тогда, когда в голове сидит какая-то идея, которая волнует и не дает покоя ... что нельзя по заказу сочинять когда угодно и что угодно"[59].

Не могли принять передвижники и „педантичное механическое", по определению того же Крамского, преподавание композиции: „Старайтесь располагать группы пирамидально; не становите фигуры задом; главная фигура в картине никогда не должна быть профилем. Посмотрите да покопируйте с эстампов Пуссена, Рафаэля!"[60].

Особенно характерен в этом отношении метод выполнения конкурсных заданий. Недаром ведь именно метод осуществления дипломных заданий послужил поводом для упоминавшегося „бунта 14-ти".

Напомним параграф 121 Устава Академии 1859 года: „Конкурентов снабжают подробными объяснительными записками о программе и потом размещают в отдельных комнатах для сочинения сюжетов и эскизов". Через 24 часа эскиз должен быть готов. При таком подходе не могло быть и речи ни о предварительном изучении материалов, относящихся к заданной теме, ни о вынашивании образов героев будущей картины и т.д. Молодой художник принужден был опираться в своем эскизе на запас готовых представлений и ассоциаций, то есть в первую очередь на арсенал композиций, поз и жестов, воспринятых в процессе учения, в итоге копирования оригиналов и указаний профессоров. Когда эскиз выполнен и утвержден, соревнующийся имел право менять его только в отдельных деталях.

Неоднократно и резко выступал против академической системы преподавания композиции Крамской, который, как уже говорилось, придавал особенно большое значение подготовке молодых художников. Родственный круг мыслей развивал и Г. Мясоедов: „Пройдя все классы, получив все призы и научившись компоновать на профессорские темы, будущий художник достигает до конкурса, — говорит Мясоедов. — История, библия, мифология — все должно быть ему одинаково любовно и доступно. Помещенный на несколько часов в одиночное заключение, он должен создать эскиз будущей программы. Это снабжение темой и необходимость одиночного заключения могут служить доказательством того, что между профессором и учеником отсутствует всякая духовная близость, а также и того, что обучение, в конце которого воображение художника спит, а самая личность не внушает ни малейшего доверия, — несостоятельно"[61]. Мясоедов развивал также мысль, что неправильная постановка работы в классе композиции убивает воображение и творческую самостоятельность будущего художника.

С Мясоедовым солидаризуется и Ярошенко. „Эта система, — решительно заявлял он, — требует коренного изменения"[62]. „Ученики бесталанные, — пишет он далее, — с особой верой и охотой усваивают себе всякие шаблонные правила и рецепты и, усвоив их, начинают фабриковать никому не нужные произведения, часто с искренним убеждением, что они делают настоящее дело"[63].

Резко отрицательное отношение вызывала та печать единообразия, то стирание черт национального характера, к которому приводило некритическое следование канонизированным правилам композиции.

Сама виртуозность „композитора" таила в себе в данных условиях, по мнению Мясоедова, серьезную опасность, так как в ней заключено было отречение от личных творческих тяготений художника, от отражения национальной действительности. Нивелировку и отказ от национального своеобразия в современных Академиях с осуждением отмечает и Антокольский[64].

Этот отрыв от национальной действительности резко противоречил основам реалистического искусства, стремившегося, как уже говорилось, к передаче жизни в ее конкретных проявлениях, в исторически обусловленных национальных чертах.

Каноническому следованию традиции передвижники и близкие им по взглядам художники противопоставляли живое, творческое освоение наследия. „Я глубоко чту греческое искусство, любуюсь его величавостью, его совершенством ... — пишет Антокольский. — ... Каждая греческая статуя имела глубокий смысл и глубокое содержание ... Но это были греческие боги, греческие идеалы, а не наши. Мы же должны любить свои идеалы, как греки любили свои ... Чтобы ответить современным требованиям, надо ... делать так, как делали они, но не то, что они делали, — если подражать, то не греческим произведениям, а греческим творцам, которые никому не подражали"[65].

Борясь против всего косного в академическом методе преподавания, передвижники разрабатывали и пропагандировали свою педагогическую программу. Эта программа, несомненно, отвечала задачам развития демократического искусства всех народов России. Передвижники опирались на принципы, намеченные передовыми русскими художниками-педагогами еще в первой половине XIX века. Они развили, обогатили, связали их со своими идейно-творческими взглядами и добивались наиболее широкого и конкретного применения их в художественной практике, и не только в центре, но и в национальных областях России. Добавим, что передвижники, несомненно, хорошо понимали значение педагоги-

[59] И.Н.Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с.606-607.

[60] Там же, с.607.

[61] Мнение лиц, опрошенных по поводу пересмотра Устава императорской Академии художеств. Спб., 1891, с.78.

[62] Там же, с.109.

[63] Там же, с.110.

[64] Это осуждение отчетливо сказывается в следующих словах Антокольского: „Пошел я в Академию художеств и был крайне удивлен, — вспоминает Антокольский свои впечатления от первого выезда за границу, в Германию, — увидев там все то же, что и в нашей Академии: у натурщиков те же позы, в искусстве та же манера, композиция на те же заданные темы, та же условность ...

Несколько лет спустя я был не менее поражен, когда во Флорентийской Академии художеств увидел опять то же самое ... Точно международный заговор против родного искусства" (М.М.Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Спб. — М., 1905, с.935).

[65] М.М.Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, с.577.

ческой системы П. П. Чистякова, которая во многих своих чертах была близка им, порождена тем же движением демократической общественной мысли в области художественного образования. В этом причина того подлинного признания, которое получила деятельность Чистякова-педагога у великих мастеров русского реализма.

В основу педагогической программы художников-реалистов легло представление о том, что в процессе первоначального формирования художника ведущую роль должно играть не копирование, а изучение натуры. Они хорошо понимали, что предпосылкой для реалистического отражения действительности служат навыки правдивой передачи натуры. Добавим, что передвижники и их предшественники отнюдь не отождествляли понятие о натуре с позирующей в классе моделью, хотя и настаивали на том, что рисовать и писать живую модель необходимо. Говоря о натуре, они имели в виду изучение людей и природы такими, какими они являются в самой жизни. Передвижники развили и обобщили все то ценное, что несли с собой искания в этой области Венецианова, К. Брюллова, ряда преподавателей Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

Добавим, что в процессе работы с натуры уже на первых порах обучения они стремились не только к правдивости изображения, но и к тому, чтобы воспитать восприятие предметов и явлений в их глубокой взаимосвязи и взаимоотношениях. Передвижники опирались и здесь на взгляды своих предшественников, отраженные, в частности, в следующих положениях преподавателя Московского Училища С. Зарянко: „... в науке и искусстве, — писал Зарянко, — так же как в действительной жизни и действительном мире, всякий предмет, всякое явление есть только часть целого, без соображения с коим потому и не может быть мыслимо; потому чем обширнее намечается сфера для изучения, тем полнее, определеннее, основательнее, прочнее будет изучение ...»[66].

В целом ряде своих выступлений по вопросам начального художественного образования передвижники не только отводят ведущую роль работе с натуры, но и вообще высказываются против копирования с оригиналов (Ярошенко и другие). Ярошенко, подобно многим своим сотоварищам, полагал, что изучение должно начинаться с натюрморта[67], с изучения действительности в ее наиболее материально осязаемых проявлениях, в наиболее стабильных формах. Поленов, став преподавателем Московского Училища, вводит особый класс натюрморта.

Передвижники не отрицали, однако, и значение гипсов в школе. Гипсовые слепки сохраняют в их системе достойное, почетное место, но в ином качестве. Функции их не меняются. Использование слепков, по мнению передвижников, должно носить собственно учебное значение, как прекрасная модель, как пример высокого мастерства, но не как образец при создании будущих самостоятельных произведений.

Намечая методическую последовательность в рисовании гипсов, передвижники без колебаний опираются на опыт Академии.

На более поздних этапах обучения центральное место в работе над моделью, согласно взглядам передвижников, должно занимать рисование голов и фигур (с натурщиков), то есть то, что особенно важно в дальнейшей самостоятельной творческой работе. Ярошенко, кроме того, учитывая потребности дальнейшей творческой работы над картиной, обращал внимание на необходимость целесообразно использовать летние месяцы (изучать не только пейзаж, но и фигуры людей и животных в условиях пленэра). Для более поздних этапов обучения особое значение приобретала программа передвижников в области преподавания композиции, программа новаторская по своему характеру. Передвижники нашли решение этой труднейшей педагогической задачи, методически осмыслив тот творческий подготовительный процесс, который они вырабатывали, вынашивая свои творческие замыслы, и который вел их к созданию полотен широкого общественного звучания.

Известно, что русские мастера-реалисты для осуществления своих замыслов в области бытовой или исторической живописи не только изучали разнообразные литературные, этнографические и т. п. материалы, но и выезжали на места, где происходило изображаемое событие. Здесь, в самой жизни, подыскивали они характерные модели для своих персонажей, изучали особенности природы, материальной культуры, быта и т. п.

Практическим осуществлением новых принципов работы над композицией было паломничество художественной молодежи в мастерскую Репина после его поездки на Волгу в 1870 году: в эскизах и этюдах Репина к картине „Бурлаки" органически и с большой наглядностью сочеталось наблюдение и изучение натуры с настойчивыми поисками обобщения, типизации. Подобный же длительный подготовительный процесс вел к созданию „Крестного хода" и „Запорожцев" Репина, „Боярыни Морозовой" Сурикова, „На войну" Савицкого и многих других картин. Осмысливая сущность этого творческого процесса, выкристаллизовывавшегося в борьбе за создание идейной, реалистической картины, передвижники нашли правильный путь в учебной работе над сюжетной композицией.

Создание композиционных эскизов, с точки зрения передвижников, было необходимо, в этом они не расходились с Академией. Но само содержание этого процесса было совершенно иным. Согласно академической концепции (наиболее отчетливо воплощенной в эстетике классицизма), натура, как несовершенная, должна была выправляться по совершенным образцам искусства.

Эскиз по академическим канонам решал в основном общекомпозиционную задачу, но решал отвлеченно, передавал красоту линий и геометрическую правильность распланировки групп. Процесс переработки первичного эскиза в картину носил изолированный, отвлеченный от жизни, от натуры характер. Правда, при этом использо-

[66] *Дмитриева Н.А.* Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, с. 60. В этой книге убедительно показано положительное значение деятельности Зарянко как педагога.

[67] Ярошенко высказал эту точку зрения в своем „Мнении" по вопросу о реорганизации Академии художеств, на которое выше уже давалась ссылка.

вались живые натурщики. Но использовались они в основном как подсобный материал для уточнения позы, положений тех или иных частей тела при различных движениях и т.д. При таком использовании годится любой натурщик, так как в дальнейшем жесты „облагораживаются“, лицам и строению тела придается характер, отвечающий пропорциям и общему облику, соответствующему эстетической традиции Академии.

Эстетическая концепция передвижников требовала иного. Передвижников не мог удовлетворить академический натурщик. Им нужна была модель, найденная в самой жизни.

По мнению Крамского, „требовать эскизов от каждого, желающего быть художником, позволительно и необходимо ...“[68]. Но выбор тем должен быть свободным („... пусть он сам сочиняет, что хочет“)[69]. Первичные эскизы молодого художника, по мнению Крамского, должны быть подвергнуты глубокому критическому анализу. Каким требованиям должен удовлетворять в этом смысле руководитель по композиции, видно из того, что Крамской прямо сравнивал его роль с ролью Белинского[70].

Весь ход учебной работы по превращению эскиза в картину должен был, согласно мнению передвижников, уже в период обучения строиться в основном так же, как и у мастеров-реалистов в их самостоятельной работе, то есть учащийся должен выполнить эскизы, изучить вспомогательные материалы, написать подготовительные этюды с натуры и только затем, придя этим путем к определенному синтезу, завершить весь труд в картине. Решение этой задачи требовало всестороннего развития творческих возможностей будущего художника. Хотя в процессе синтеза, типизации, живописец отправляется прежде всего от натуры, он, этот процесс типизации, не может быть доведен до своего воплощения в картине, если художник не владеет свободно и рисованием и живописью по представлению (то есть если в этот процесс не вовлечено и творческое воображение художника). Передвижники смело отстаивали свои принципы педагогической работы над сюжетной композицией, так как их собственный опыт давал блестящие доказательства его плодотворности.

Передвижники, особенно Крамской, были страстными пропагандистами своих педагогических взглядов. Они проповедовали в печати свои воззрения о первенствующей роли натуры в процессе обучения будущего художника-реалиста. Они излагали их в различных официальных методических документах, используя в качестве трибуны и Академию художеств. Они осуществляли их в своей личной педагогической деятельности, убеждали в правильности своих позиций других художников-педагогов и т.д. А так как взгляды эти действительно отвечали насущным задачам развития многонационального демократического искусства народов России, они органично воспринимались передовой художественной общественностью. Уже в 1870-х годах они оказали решительное воздействие на постановку художественного образования не только в специальных художественных школах по всей стране, но и на постановку курса рисования в общеобразовательной школе.

Аванпостом в осуществлении передовой художественной педагогики долгое время служило Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. В 70-х годах в Московском Училище преподавали такие выдающиеся деятели передвижничества, как Перов, Прянишников, Саврасов. После смерти Перова его преемником становится Вл. Маковский; Саврасова сменяет Поленов. Эта славная плеяда воспитала целую группу передвижников следующего поколения, таких, как Н. Касаткин, А. Архипов, А. Степанов, С. Коровин, которые сменяют их и на преподавательском поприще, и таких, как И. Левитан, К. Коровин, С. Иванов, М. Нестеров, К. Лебедев и другие.

В 1880–1890-х годах и позже Московское Училище становится самым прогрессивным и популярным художественным учебным заведением, притягивающим не только русскую молодежь, но и начинающих художников Украины, Закавказья и других областей России.

Так, из Московского Училища живописи, ваяния и зодчества вышел украинский пейзажист С. Светославский, грузинский бытописатель А. Мревлишвили, армянский живописец Е. Татевосян и другие. Творчество большинства из них выражало передовые тенденции в искусстве 1890–1900-х годов.

Под воздействием передвижников многие художники, разделявшие их педагогические взгляды, проводили их в жизнь, руководя школами на национальных окраинах России.

В качестве примера можно указать на школу художника-жанриста И.П. Трутнева[71] в Вильно, которая в течение нескольких десятилетий была, в сущности, единственным очагом художественного образования как для Литвы, так и для Белоруссии.

На Украине подобную роль играла школа Н. И. Мурашко, статьи которого мы цитировали выше, в Киеве и школа М.Д. Раевской-Ивановой в Харькове. Оба художника были глубоко и бескорыстно преданы своему призванию[72].

Обе школы, хотя и несколько отличающиеся по профилю, сыграли роль подлинных рассадников художественной культуры на Украине, воспитали многих будущих выдающихся мастеров. Как педагог Мурашко обладал, по-видимому, более широким диапазоном, чем

[68] И.Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи, с. 718.

[69] Там же.

[70] „Это должен быть художник-критик, который бы разбирал данный эскиз, как сочинение, не касаясь технической стороны и не заботясь о линиях и устарелых понятиях о композиции, а указал бы, например, на ту особенность хорошего художественного произведения, что внешность в картине не имеет сама по себе никакой цены и должна всецело зависеть от идей ... а что композиция тем лучше, чем меньше ее замечаешь! ...“

„Мало того, — утверждал художник, — нужно еще указать на достоинство идеи или совершенную ее негодность“ (там же, с. 718).

[71] См. личное дело Трутнева в ЦГИА. Фонд Академии художеств, № 789. Трутнев родился в 1829 г. Окончил Академию в 1858 г., получил заграничную командировку, но в 1864 г. просил разрешения вернуться на родину „для исполнения картины русского народного быта“.

[72] М.Д. Раевская-Иванова после 25 лет работы, вынужденная из-за болезни оставить педагогическую деятельность, передала все имущество школы городу.

Трутнев. Он шире понимал свои задачи: в его педагогической деятельности, как и в литературной, ярче сказывалось стремление к общему идейному и творческому воспитанию будущих художников-реалистов.

Воздействие передовой педагогической мысли испытывала и школа рисования при Кавказском обществе поощрения изящных искусств[73]. Правда, здесь обстановка была сложной. Директорами школы подчас оказывались салонные художники. Но общая направленность школы и целого ряда ее педагогов говорит о воздействиях на тифлисскую художественную общественность демократического движения.

Характерно, что на одном из заседаний Художественного общества, влившегося в дальнейшем во вновь созданное Общество поощрения изящных искусств, 31 мая 1874 года, выдвигалась идея „всенародного, всестороннего художественного образования"[74]. Школа рисования была задумана как общедоступная. Правда, при осуществлении этого замысла Общество встретилось с большими затруднениями, так как бюджет школы сводился только к ежегодной субсидии в 550 рублей[75].

Пришлось ограничиться лишь курсом начального обучения. При всем том школа способствовала выдвижению и росту разночинной художественной молодежи Закавказья. Она выявила, например, дарования армянских художников А. Шамшиняна и Г. Башинджагяна и проявляла заботу о них и позже, в годы их обучения в Петербурге[76]. Такова же была позиция школы и в отношении грузинского художника А. Беридзе[77].

О наличии демократических настроений среди лучшей части художников Закавказья, группировавшихся вокруг школы и Общества, свидетельствовали и открытые вечера рисования с натуры, с широким доступом всех желающих. Будучи в Грузии, на этих вечерах присутствовал К. Маковский, в то время еще тесно связанный с Товариществом.

Позже, в 1880-х и особенно 1890-х годах, круг передовых педагогов по всей стране значительно расширяется. Г. Ладыженский и друг Репина К. К. Костанди многие годы продуктивно работают в Одесском художественном училище, открытом в 1865 году при Одесском обществе изящных искусств; со второй половины 1890-х годов К. Савицкий, один из наиболее видных членов Товарищества, — в Пензенском; целая плеяда молодых мастеров, учеников Репина и Маковского, — в Казанском; Пимоненко — в Киевском.

Нельзя обойти молчанием и педагогическую деятельность художника В. Ф. Окушко, воспитавшего первые кадры национальных художников Молдавии[78]. То, что мы знаем о творчестве и идейном облике Окушко, — все говорит о его близости к передвижникам.

[73] Устав его был утвержден в 1877 г.

[74] Газ. „Кавказ", 1874, 12 июня.

[75] ЦГИА Дело Кавказск. о-ва поощрения изящных искусств (оп. 11, д. № 121, от 23 февр. 1887 г.). Архивные данные о Кавказском о-ве найдены Н. А. Езерской.

[76] ЦГИА, фонд Акад. художеств № 789. Личные дела И. Шамшиняна, Г. Башинджагяна.

[77] Там же. Личное дело А. Беридзе (Борисова).

[78] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789. Личное дело В. Ф. Окушко.

Основы педагогических воззрений будущих передвижников формировались ими или их предшественниками еще в конце 50-х и в 60-е годы, хотя полностью они сложились значительно позже — к концу 80-х и началу 90-х годов, в период наивысшего расцвета передового, демократического искусства. Об этом свидетельствует и сохранившийся обширный материал, касающийся реформы 1893 года и нового Устава Академии.

Для осуществления на практике своих педагогических взглядов передвижникам необходимо было взять в свои руки руководство всем делом художественного образования в стране, возглавить дело художественного образования не только идейно, но и организационно. Поэтому, когда в начале 90-х годов Академия запросила, как уже говорилось, мнение наиболее известных художников о постановке педагогической работы в академических классах, передвижники охотно на это откликнулись. Мнения (часть которых цитировалась выше), изданные вскоре отдельной книгой, были высказаны художниками с полной и нелицеприятной откровенностью и сыграли большую роль в последующей реорганизации Академии. Более того, Репин, Поленов и Боголюбов вошли в комиссию, созданную для подготовки нового Устава Академии (впоследствии Устав этот называли передвижническим).

В проекте Устава нет уже, разумеется, ни слова об „одиночном заключении" для подготовки эскиза и т. д. Наоборот, пункт 49 утверждает, что ученик сосредоточивается на разработке художественной темы, избранной им по соглашению с профессором.

А в пункте 150 говорится: „Коль скоро обработка материалов для темы требует от ученика непосильных расходов на поездки и тому подобные надобности", следует ставить вопрос о денежной ссуде, а также об отдельной мастерской для длительной работы". В Уставе было закреплено и положение о преподавании композиции, широко пропагандируемое передвижниками.

Ряд передвижников — Репин, Шишкин, Куинджи, Вл. Маковский и другие — вошли в качестве профессоров в реорганизованную Академию. Реформа Академии*, проведенная, как уже говорилось, в 1893 году, была большой победой передвижников и всего демократического искусства. Однако переоценивать положительное значение реформированной Академии было бы неправильно, так как оставалось главное, что предопределяло ее общий характер. Академия находилась попрежнему в ведении императорского двора, возглавлял ее по-прежнему великий князь, сохранялся бюрократический костяк ее общего управления.

В то же время демократические силы все же получили возможность оказывать воздействие на дальнейший ход деятельности Академии, главным образом непосредственно в области художественного образования. Прогрессивное значение реформы в том и состояло, что передвижникам была предоставлена эта возможность.

Правда, и прежде в Академии преподавал передвижник М. К. Клодт и эпизодически принимали участие в ее мероприятиях отдельные члены Товарищества. Но они, как и Чистяков, не могли существенно воздействовать на общее направление учебной работы.

После реформы, хотя она и не выходила по существу своему за рамки либеральной, такие возможности все же были приобретены. Очень важным в этом отношении был зафиксированный в Уставе следующий очень существенный момент: „Художественные занятия учеников в специальных мастерских ведутся исключительно по системе и личному усмотрению профессора-руководителя“[79]. При наличии глубокого антагонизма между Академией как учреждением самодержавного государства и передовой, демократической мыслью утверждение независимости профессора в его работе со студентами было очень важно.

Очень существенным было также, особенно для развития искусства нерусских народов России, утверждение права профессора принимать вольнослушателей в свою мастерскую по личному усмотрению. Факты показывают, что при отсутствии этой лазейки многие талантливые художники-разночинцы — украинцы, грузины, армяне, уроженцы Прибалтики и т. д., — которые не имели возможности получить специальную художественную подготовку на местах и для которых сдача общеобразовательного минимума на русском языке была связана с особыми трудностями, лишены были бы возможности получить художественное образование. При наличии же этого пункта передовая профессура Академии получила возможность широко открыть двери своих мастерских для молодежи всех народов России. Не будь этой возможности, Репин не мог бы стать учителем ни М.И.Тоидзе — в те годы рабочего-слесаря, впоследствии народного художника Грузинской ССР, ни М. Туганова — народного художника Осетии, многих украинских художников и других.

Передвижники не могли добиться того, чтобы руководство Академии перешло непосредственно в руки передовых деятелей искусства, хотя именно такую организацию считали единственно целесообразной. Выше мы цитировали высказывание Крамского по этому вопросу. Но и сам Крамской и его товарищи понимали неосуществимость подобной реорганизации в условиях самодержавного строя. Тем не менее в сфере влияния передвижников оказалось почти все дело художественного образования. Педагоги-передвижники играли ведущую роль и в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Закрепив за собой в области педагогики руководящее место, передвижники сделали дело большой важности — они сохранили не только для своих современников, но и для художников будущих поколений лучшие педагогические традиции русской художественной школы[80].

Однако сам факт прихода передвижников в Академию вызвал жестокую дискуссию и в среде самих передвижников и в сочувствующих Товариществу кругах. Ярошенко, например, резко осуждал своих товарищей, ставших профессорами Академии. Против вступления передвижников в Академию в начале 1890-х годов выступал и Стасов. Тем больший интерес представляет его высказывание по этому вопросу десять лет спустя:

„Некоторые дворняжки попробовали тявкать, что вот, мол, Репин однажды говорил про академию то-то, а теперь стал говорить другое. Неправда, неправда, тысячу раз неправда и клевета ... он никогда не изменял своего мнения об академиях. Только он всегда имел в виду, говоря про наше отечество, не одну Академию, а две: прежнюю и новую. Против ***прежней*** он всегда ратовал (хотя, к несчастью, иногда с нею все-таки в чем-то еще сходился); он на нее нападал, как на художественного деспота, педанта, формалиста и лжеучителя; на ***новую*** он возлагал все надежды, и это потому, что это была Академия уже совершенно другая, такая, которая желала неприкосновенно уважать личность и самостоятельность художника, которая отступалась от всякого художественного деспотизма и оставляла за собой только обязанности технического школьного обучения. Как же смешивать эти две академии, как же злостно попрекать Репина, навыворот, в его симпатиях и антипатиях?.. Он, может быть, ошибся в иных своих ожиданиях — что делать! Но ожидания его были добрые и светлые“[81].

Противники новых отношений с Академией были правы, полагая утопией возможность создать своего рода „вольную академию“, оставаясь в системе феодально-бюрократической государственности, да еще в ведомстве двора. Но они ошибались, осуждая своих сотоварищей и видя в их поступках чуть ли не ренегатство (или погоню за чинами). Однако факт этот был вполне закономерен. Борясь за идейное, реалистическое искусство, веря в его общественную полезность, желая сохранять и развивать традиции реалистической картины, нальзя было игнорировать возможность взять в свои руки руководство художественным образованием. Не надо забывать, что перед членами Товарищества не поставили никаких ограничительных условий. Они ничем при этом не поступались, не связывали никак это вхождение с вопросом о судьбах Товарищества, не давали никаких обязательств — ни о совместных с Академией выставках, ни тем более о слиянии, растворении в ней.

Условия и требования, которые в 1870-х и 1880-х годах верхушка Академии выдвигала перед Товариществом, сейчас совсем не фигурировали. Нет никакого сомнения, что Крамской, отдавший так много сил вопросу о подготовке смены, не колеблясь вступил бы в данном случае в Академию, тем более что передвижники уже были в состоянии обобщить и претворить опыт исканий передовой педагогики, накопленный за эти годы. Они приобретали новую возможность бороться за будущее русского искусства, воспитывать на своих идеалах художественную молодежь, готовить себе достойную смену.

Приход передвижников в Академию, прогрессивность их метода, их авторитет мастеров и педагогов — все это сыграло огромную роль и в воспитании кадров художников различных народов России и в укреплении и развитии на местах национальных демократических школ.

[79] Проект Устава императорской Академии художеств. Спб., 1893, с. 9, § 45.

[80] Следует отметить, что, понимая сложность обстановки и ограниченность возможности действовать в условиях Академии, передвижники сумели сохранить в неприкосновенности свою организацию — Товарищество, хотя сначала и возникали предположения о целесообразности самоликвидации ее.

[81] *Стасов В. В.* Чудо чудесное. — Избр. соч., т. 3, с. 270.



Успехи выставочной и педагогической деятельности как будто свидетельствовали о благополучии в Товариществе и, шире, в развитии демократического искусства. Но в действительности положение создалось сложное и во многом трудное. Особенно трудными были взаимоотношения с молодежью. С одной стороны, „старая гвардия" хорошо понимала, что без смены Товарищество обречено на умирание. С другой — в выступлениях этой смены, так настойчиво требующей места в Товариществе, чувствовалось влияние новых тенденций — порой чрезмерное увлечение проблемами профессионального мастерства, порой поиски нового видения и осмысления действительности, — в русле которых шло сплочение сил нового поколения и дальнейшее развитие искусства.

В начале 90-х годов можно было еще предположить, и так действительно казалось многим современникам, что расхождения между „отцами" и „детьми" касаются чисто профессиональных вопросов, не затрагивая самых основ творческого метода, мировоззрения. Но кое-кто уже тогда считал, что расхождения эти гораздо серьезнее. Однако нельзя было отталкивать молодежь — из ее среды должны были выйти будущие продолжатели дела Товарищества. Нельзя было и безоговорочно принимать ее, так как впоследствии она могла разложить объединение изнутри. Поэтому позиция Товарищества в отношении к молодежи выглядит порой двойственной и противоречивой.

Стремясь обеспечить идейную цельность Товарищества, передвижники приняли ряд мер, строго регламентирующих прием на выставки работ экспонентов. Уже с конца 80-х годов Товарищество стремится уточнить основания для приема или отклонения картин экспонентов. Выше уже говорилось о принятом в 1889 году решении ввести три категории произведений: 1) принятых, 2) не принятых, 3) сомнительных. В 1891 году это постановление было уточнено: если количество голосов за картину не превышает одной трети, — отвергать ее; если на один голос больше половины, — принимать. Остальные — перебаллотировались[82]. Кроме того, постановление обязывало проявлять осторожность при приеме новых членов, то есть при переводе из экспонентов в члены.

В 1889 году ряд экспонентов предложил, чтобы на выставках была создана специальная комната „отвергнутых". Общее собрание членов отклонило это предложение, и решение это, конечно, было логично. Товарищество не желало экспонировать у себя те произведения, которые оно признало чуждыми себе по духу.

Получив отказ на комнату „отвергнутых", в 1891 году группа экспонентов (13 человек) направила в Товарищество коллективное заявление с просьбой разрешить участвовать некоторым экспонентам наравне с членами в баллотировке картин: „Не найдет ли Товарищество своевременно допустить к баллотировке экспонентских картин членами и тех экспонентов, художественное направление которых, через их неоднократное участие на выставках, успело достаточно определиться". Это заявление, поданное по инициативе Сергея Иванова, Архипова и Ярцева, подписано многими художниками, среди которых были Серов и Левитан.

В своем ответе Товарищество, отклоняя заявление, ограничилось указанием формального мотива — сославшись на Устав. (Общее собрание постановило считать адресованное в Товарищество заявление за недоразумение, почему и посылает экземпляр своего Устава. 6 марта 1891 года.) Несмотря на отказ, большинство экспонентов продолжали участвовать на выставках объединения.

С целью сохранения идейной целостности в марте 1891 года принимается постановление „О недопустимости пополнения выставок Товарищества новыми картинами без ведома правления, а также обременения их большим количеством портретов, писанных с частных лиц". Тогда же было принято решение „О недопустимости приема экспонентов, выставляющих одновременно в том же городе свои произведения на других выставках".

Могли ли эти мероприятия дать существенные результаты? Вряд ли. Во всем этом отражались не только трудности в деятельности Товарищества, но и сложность творческих исканий и противоречий, характерных для всего русского искусства 90-х годов, которые нельзя понять вне более широких и общих причин, определявших состояние и пути развития русской культуры рассматриваемого периода в целом.

[82] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок. Протокол общего собрания от 6 марта 1891 г.

ТВОРЧЕСТВО. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Наиболее характерная черта творчества передвижников в 80-90-е годы — особое богатство и многогранность исканий во всех жанрах живописи, чрезвычайное многообразие тем, сюжетов и образов, подсказанных современностью.

Поступательное движение критического реализма в эти годы определяется не одной, а совокупностью нескольких творческих тенденций. Крамской предполагал, что процесс дальнейшего развития реалистической живописи пойдет ступенчато: сначала — овладение типами, характерами, затем — переход к развернутым сюжетным композициям. „Сюжет, столкновение характеров, событие, драма, все это еще в будущем, — говорил он. — Теперь мы должны собирать материал. Мы еще не знаем ни типов, ни характеров нашего народа, как же мы будем писать картины".

Художественная практика сочетала оба эти пути. Поиски „типов и характеров", рожденных современностью или историческим прошлым, как самостоятельная творческая задача действительно составляют очень характерную, важную и усилившуюся в этот период творческую линию в Товариществе. Эти поиски привели к развитию жанра однофигурной картины — социального портрета, который называли порой „историческим". На выставках Товарищества этой поры круг подобных картин расширяется. Обогащается галерея типов крестьян. Создаются и очень значительные типовые образы разночинной интеллигенции, борцов за народное счастье, первые образы российского пролетариата. Особенно характерны эти поиски для Ярошенко.

В то же время на эти годы падает блестящий расцвет картины-новеллы. В этой области выступают и старшие передвижники и многие из вновь вступивших в Товарищество — и бытописатели деревни и бытописатели города. Наиболее яркой фигурой по широкому диапазону тем и образов становится на несколько десятилетий Вл. Маковский.

Параллельно продолжалась напряженная творческая работа над монументальными сюжетными композициями, в которых действуют не одиночные фигуры или группы, а народные массы. В этих полотнах наиболее ярко воплотилось тяготение к эпическому, сказавшееся в той или иной мере и в портретной и в пейзажной живописи. Эта тенденция, как уже говорилось, зародилась еще в начале 70-х годов — вспомним „Бурлаков" Репина, „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" Максимова, „Чтение положения" Мясоедова и некоторые другие картины. Но ни Мясоедов, ни Максимов не могли все же решить на должной высоте проблему многофигурной эпической композиции, хотя у Мясоедова были и позже плодотворные поиски в этом направлении („Засуха", „Страда"). Важной вехой на пути этих поисков была картина Савицкого „Встреча иконы".

Даже художники, зарекомендовавшие себя мастерами небольших жанров, переходят в эти годы к большим многофигурным полотнам. Так, например, В. Маковский пишет „Толкучий рынок", Прянишников — „Праздник водосвятия", „Жертвенный котел".

Это общее тяготение, идущее подчас вразрез с личными особенностями дарования художника, отмечено уже современниками. Тенденция эта характерна не только для членов Товарищества. Ее можно проследить в реалистической живописи конца 70-х и в 80-х годах.

Далеко не случайно, что героями эпических картин о современной народной жизни стали крестьянские массы. Роль пролетариата в будущем России передовые художники этих лет еще не могли предугадать. Жизнь купечества, дворянства, духовенства для мастеров критического реализма не могла служить источником высокого эпического претворения — здесь они черпали чаще всего материал для разоблачения. И только тема народа, и главным образом тема крестьянства (вопрос о судьбах крестьянства был важной частью вопроса о жизни и судьбах всего русского народа), открыла для художников возможность широких социальных и философских обобщений.

В связи с этим решительно изменяется роль исторической живописи. На первых пяти выставках Товарищества исторические картины появлялись эпизодически. И лишь немногие из них, такие, например, как „Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе" Н. Ге, глубоко затрагивали мысли и чувства современников. В этот период историческая живопись достигла таких же вершин, как и бытовая. При различии сфер, из которых бытописатели и исторические живописцы черпают свои сюжеты, нельзя не заметить глубокой общности обоих этих жанров русской реалистической живописи. Их объединяло общее стремление постигнуть сущность процессов, совершающихся или совершавшихся в недрах народной жизни. В историческом жанре развивается несколько линий. И здесь большие творческие задачи решаются и в форме однофигурного „исторического портрета", то есть портрета исторической личности (как, например, „Царевна Софья" Репина) и в форме композиции с многими действующими лицами. Что же нового и особого по отношению к предшествующим десятилетиям принесли для исторической живописи выставки Товарищества 80-х годов? Это прежде всего создание монументальных многофигурных композиций, героями которых становятся народные массы.

Создание картин-эпопей подняло на новую ступень развитие живописи как бытовой, так и исторической. Тягу к эпическим полотнам в это время нельзя смешивать с интересом к этнографическим сценам народного быта, который характерен был для конца 50-х годов и который обусловил появление композиций 60-80-х годов (сцены народных празднеств, ярмарок и т. д.). Она ничего общего не имеет и с интересом к историко-археологическим задачам. Тяготение к созданию народных эпопей было связано — и это особенно важно — с пре-

дставлениями о том, что народ, его судьбы, его нужды и запросы, его историческая роль должны стать главным содержанием искусства. В этом отчетливо проявляется гражданственный пафос искусства художников-демократов, их духовный подъем, связанный с глубокой убежденностью в важности и нужности их деятельности для народа. Современное крестьянское освободительное движение еще не стало в эти годы содержанием картин передвижников. Такие картины вообще не могли бы увидеть свет. Но художники выводят на улицу, показывают его вне замкнутых рамок семейного быта, в гораздо более широких общественных и социальных связях.

Остановимся еще на одной черте, которая вообще была присуща русскому демократическому искусству, но которая заметно усилилась в этот период. В 1875 году А. В. Прахов в „Пчеле" писал: „Читатель мог заметить, что уходя с выставки он выносит значительный запас самых разнообразных эмоций ... Но мы заметили, что в впечатлениях, вынесенных нами, чего-то не хватает, какой-то вопрос остался неудовлетворенным ... Мы заметили, что мы ни разу не были тронуты величаво, грандиозно в собственном смысле слова, как будто этой высочайшей патетической ноты нет в регистре настоящей выставки"[1].

Несколько лет спустя опасения Прахова уже не имели бы под собой почвы. „Патетические ноты" в произведениях передвижников звучат со все возрастающей силой. В современной социальной трагедии „Крестного хода", в „Иване Грозном" Репина и в грандиозных исторических полотнах Сурикова эти патетические ноты достигают действительно величайшего напряжения. Художники выбирают моменты острых коллизий. Композиция картины строится таким образом, чтобы предельно обнажить замысел. Стасов, приветствующий жестокую обнаженность картин передвижников конца 70-80-х годов, резко возражал против критики, призывающей к сдержанности, „недоговоренности до конца".

Хотя и опосредованно, но изменения в характере демократического реалистического искусства в конечном счете связаны с общественными процессами и историческими событиями конца 70-х и 80-х годов. Если пережитый подъем революционной волны и сознание необходимости социального переустройства страны рождали тягу к широким картинам общественной жизни, то наступление реакции, усиление эксплуатации и дальнейшее обнищание народа толкали к превращению многих картин в социальные трагедии. Однако это были оптимистические трагедии, ибо подлинная трагедийность связана в них с верой в живительные силы, кроющиеся в недрах народных масс.

Надо отметить, однако, что для произведений передвижников этих лет типичны не только трагедийные сюжеты и переживания. Эмоциональное разнообразие и богатство составляют одну из самых характерных особенностей демократической живописи 80-х годов.

Особенно велик эмоциональный диапазон жанровых полотен — от прямого и смелого срывания всех и всяческих масок до глубоко лирических, а порой и элегических решений. Сатира и романтическая мечта, негодование и глубокая сердечность и многие другие чувства напористо, горячо, энергично прорываются в произведениях передвижников этих лет.

Если раньше сюжет картины понимался обычно как комедия или драма характеров и положений, то теперь он понимается как комедия или драма настроений. Присущая многим полотнам эмоциональная выразительность не была достоянием только 80-х годов, — вспомним хотя бы „Похороны крестьянина" Перова. Обретя особую активность, эта черта становится одной из наиболее характерных черт передвижнической живописи 80-х годов. В связи с поисками героики в самой жизни заметно усиливаются романтические начала, особенно ощущаемые в произведениях, посвященных образам революционеров.

В эти годы во всех сферах художественной культуры возрастает интерес к народному творчеству. Уже в течение 60-70-х годов выходит несколько сборников народных сказок*. В музыке композиторов „Могучей кучки" широко используются мелодии народных песен. Изучается поэтическое наследие народа — былины, эпос „Слово о полку Игореве" и другие. Все это находит отражение в оперной и симфонической музыке („Князь Игорь" Бородина, „Садко" Римского-Корсакова и т.д.).

Стасов, одинаково близкий музыкантам и художникам, разделял эти увлечения. Изучением разнообразных памятников народного творчества он занимался еще с начала 60-х годов. В течение 1860-1870-х годов он написал статьи о лубочных картинках „Баба Яга", „Мыши кота погребают", „Коньки на крестьянских крышах", об изображении Ильи Муромца на гравюре XVII века, посвящает специальную статью русскому шитью, тканям и кружевам**.

Не случайно и Репин пишет портрет сказителя, собирателя былин В. П. Щеголенкова. Сказочные мотивы встречаются и в творчестве Мясоедова и в творчестве Савицкого. Но в конце 70-х и в начале 80-х годов образы русских сказок и былин овладевают воображением целой группы художников.

Очень сочувствовал этому направлению С. Мамонтов. Он увлекался не только театром, не только живописью, но и русским прикладным искусством — собирал предметы художественного ремесла, поддерживал кустарные артели и опыты художников в области керамики, резьбы по дереву и другие. Репин, Серов, Васнецов, Поленов, Левитан и многие другие, живя в Абрамцеве, участвовали в спектаклях как актеры и художники сцены, создавали эскизы утвари, мебели и даже архитектурных сооружений. Все это обогащало русское искусство. В области театра передвижники, группировавшиеся вокруг труппы Мамонтова, оставили чрезвычайно глубокий след. Опиравшиеся на принципы жизненной правды, их поиски как художников сцены составили целое и очень плодотворное направление в театрально-декорационной живописи. Увлечение многими смежными видами искусства, народного творчества и ремесла не мешало передвижникам работать над картинами, а, скорее, обогащало их, способствовало развитию сюжетной живописи.

[1] *Профан* [Прахов А. В.]. Четвертая передвижная выставка. — „Пчела", 1875, 16 марта, № 10, с. 121-126.

Возникновение новых ответвлений в основных жанрах живописи, появление монументальных композиций, дающих широкое обобщение наблюдений художника над народной жизнью, — все это показатели зрелости русской национальной школы, показатели глубокого овладения методом критического реализма. Как и прежде, художники исповедовали эстетические принципы, общие для всех видов и жанров передового русского искусства. Но творческая взыскательность все настоятельнее ставила перед ними вопросы художественного мастерства. Обогащаются приемы композиционного построения картины. Более углубленным становится понимание пластических задач, ритма, движения. К новым завоеваниям приходят живописцы в области типизации.

Ведущим при построении картины, как и в предыдущие годы, остается стремление показать изображенное явление как совершающееся на глазах у зрителя — непосредственного свидетеля происходящего. Но возросшая зрелость, высокий и взыскательный вкус художников и зрителей требовали все более тонких и точных средств выразительности, все более совершенного реалистического языка.

В небольших жанрах — новеллах по-прежнему ощущаются связи с традициями не только Федотова, но и Венецианова, Шибанова, писавших свои картины еще на рубеже XVIII-XIX веков, и ряда других мастеров отечественной и западной бытовой живописи, а также графики. Но когда сюжетная живопись 80-х годов обратилась к созданию монументальных полотен, стали очевидны ее связи не только с традициями жанровой живописи, но и исторической картины. Полотно „Явление Христа народу" А. Иванова становится одним из важных источников, откуда черпается опыт в построении картины большого социального и философского содержания. Связи с национальной традицией ощущаются и в обращении художников к творчеству Брюллова.

При построении массовых сцен в некоторых картинах передвижников нельзя не заметить претворенные под углом зрения их эстетических идеалов находки Брюллова, использованные художником в полотне „Последний день Помпеи". В многофигурных и групповых композициях передвижники отнюдь не пренебрегают и приемами, которые были хорошо знакомы им по академическим годам.

Как известно, Стасов ввел понятие *хоровой* картины передвижников. При этом он имел в виду изображение множества людей при отсутствии главного героя. Новым в искусстве передвижников 80-х годов было умение сочетать хоровое начало с началом личностно-героическим („Боярыня Морозова" Сурикова), найти внутреннее согласование между героем и народной массой. Герой является как бы солистом по отношению к хору[2]. Его партия, или его ария, если продолжать пользоваться музыкальной терминологией, выявляет наиболее отчетливо основную мелодию. Но и мелодия эта без хора потеряла бы в силе своего звучания.

[2] И. Репин и В. Стасов. Переписка. Т. 2. М.-Л., 1949, с. 129. Письмо Стасова Репину от 8 мая 1888 г.

Очень интересно проследить трактовку движения в картинах передвижников этих лет. Передвижники и раньше понимали не только собственно сюжетную, но и психологическую роль движения, способного выразить эмоциональное состояние и характер происходящего события. Они добивались все более совершенного сочетания общей динамики массы с движением каждого отдельного персонажа. То мастерство в передаче движения, которое обнаружилось в „Бурлаках" Репина, в гораздо более сложной форме проявилось в его „Крестном ходе в Курской губернии". В картине прекрасно показано шествие огромной массы людей. В то же время движение разных групп дифференцировано. Оно приобретает очень разные оттенки в зависимости от положения этих групп на социальной лестнице, а отсюда и места в церковной процессии. Все это чрезвычайно обогащает картину новыми смысловыми и эмоциональными оттенками.

Возросшее мастерство можно почувствовать и в том, как изображается нарастание движения от персонажа к персонажу по направлению к сюжетному фокусу. Оно создается не только при помощи ритма фигур, но и посредством передачи психологического состояния персонажей (вспомним картины „Встреча иконы" и „На войну" Савицкого и картины других художников, не говоря уж о полотнах Сурикова). Гораздо увереннее и гибче используется характеристика движения как переходящего, приобретающего как бы на глазах у зрителя новые качества, новую направленность, тесно связанную и с развитием сюжета и так же психологически мотивированную.

Принципиально важным был тот возросший артистизм, с которым передвижники передают переходящий момент, борьбу и развитие разнообразных психологических состояний средствами мимики, тончайших ее оттенков. А как чутко воспринимают они связь между, казалось бы, незначащими индивидуальными штрихами во внешности своих персонажей — взглядом, очерком век, складом губ — и их характером, душевным состоянием, отношением к совершающемуся. Разумеется, это мастерство находит наиболее совершенное выражение у крупнейших живописцев Товарищества. Но очень существенно и то, что оно стало достоянием и широкого круга передвижников — им владели даже художники скромного дарования.

Заметные положительные сдвиги происходят и в понимании колорита. В предшествующие десятилетия центральной колористической задачей живописцев был переход от локальной цветности к тональной живописи. Этот переход был связан с рядом достижений в области колористической гармонии. Но понимание живописи нередко было еще ограниченным и сама гамма тонов порой приближалась к монохромности. Сейчас, движимые стремлением передать совершенно конкретно условия времени, места и т. д., передвижники настойчиво постигают законы пленэрной живописи. Это ведет к значительному обогащению палитры. Художники поднимаются до небывалого ранее мастерства в передаче света, воздушной среды, сложного воздействия различных цветов друг на друга как в условиях интерьера, так и

на открытом воздухе. Более широкое использование возможностей не только рисунка, но и цвета значительно повышает жизненность и правдивость передачи действительности. Добавлю, что стремление к динамическому развитию действия как совершающегося во времени толкало на поиски в области как колорита, так и техники живописи. Видоизменяется сама фактура письма, характер наложения мазка. Мазки кладутся раздельно, благодаря чему поверхность картины становится неровной, бугристой, что создает ощущение трепетности, подвижности формы.

Богатству и разнообразию психологического регистра картин передвижников далеко не всегда отвечала преобладавшая ранее приглушенная гамма серовато-коричневых тонов и их оттенков. Трудно представить в такой гамме репинское полотно „Иван Грозный и сын его Иван" или „Голгофу" Ге и некоторые другие картины, где страсти обнаженно-исступленны и доведены почти до аффекта. Трудно представить в этой тональности и поэтические былины Васнецова или эпическую Русь Сурикова. А пейзажи? Ведь и здесь стремление передать разные состояния природы, выразить чувства и настроения художника рождали потребность в очень разных, часто резко контрастных живописных решениях. Достижения в сфере пленэра значительно обогатили пейзажную живопись.

Зрелость русской национальной школы живописи, возросшее мастерство проявились и в области портрета. К этому периоду относится ряд лучших портретов Крамского, Ге, Репина. В них особенно тонко воссозданы типические и индивидуальные черты человека в их сложном сочетании. В них ощущаются и поиски новых средств для достижения психологической выразительности.

О новых исканиях Крамского говорят его слова, обращенные к Стасову: „Сначала, давно я думал формою и только одною формою, все хотелось понять ее, потом недавно сравнительно начинаю смекать немножко, что за штука такая живопись"[3].

Слова эти относятся ко второй половине 70-х годов. Но усилившееся внимание к собственно живописным задачам, более глубокое понимание языка живописи сказалось у Крамского позже. Он увлечен портретами Веласкеса, Рембрандта, Гольбейна. О Гольбейне он пишет Стасову: „Он спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица и его произведения в искусстве — как великие открытия в науке"[4].

Стасов даже упрекает своего корреспондента в низкопоклонстве перед великими мастерами прошлого. Но этот упрек несправедлив. Восхищаясь портретами, созданными несколько веков назад, Крамской не боится сказать, что великие открытия старых мастеров недостаточны для изображения современного человека. „Теперь надобно лицо написать так, что смотрите — оно как будто не то улыбается, не то нет, то вдруг как будто губы дрогнули, — словом, черт знает что, дышит"[5]. И далее: „... ни одна манера из прежних мастеров не подходит к новым задачам. Можно только с завистью смотреть на них, а самому разыскивать новые"[6].

Новые черты в той или иной мере проявляются в портретных работах Ярошенко, Вл. Маковского, Прянишникова, Кузнецова, хотя все они остаются тесно связанными с традициями портретной живописи 70-х годов.



Передвижению скульптуры препятствовала в эти годы трудность их транспортирования. Случайные помещения, в которых вынуждены были передвижники размещать экспозицию, часто не давали возможности выставить достаточно крупные статуи. Кроме того, самих скульпторов смущала возможность порчи их работ, особенно громоздких изваяний. Поэтому выставки Товарищества не дают возможности составить сколько-нибудь отчетливое представление о поисках в области монументальной пластики. Зато они содержат хотя количественно и небольшой, но очень характерный материал, дающий представление о тенденциях развития жанровой скульптуры*. Добавлю, что кроме профессиональных ваятелей скульптурой время от времени занимались и передвижники-живописцы и не один из них пробовал здесь свои силы.

Те творческие сдвиги, которые характерны для передвижнической живописи 70-80-х годов, не прошли бесследно для графики. Нет смысла указывать здесь отдельные имена, ибо графикой занимались почти все передвижники. Вырос удельный вес передвижнической журнальной и книжной иллюстрации. Художники овладели разными техниками гравирования (офорт, автолитография и др.). Они создали ряд станковых серий рисунков и эстампов. Очень велико количество подготовительных рисунков к картинам. На выставках Товарищества графика представлена немногими работами. Тем не менее в своей совокупности они являются существенным звеном в развитии русской реалистической графики второй половины XIX века.

[3] Письмо Крамского из Парижа от 9 июля 1876 г. (цит. по кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 6. М., 1969, с. 431. — *Примеч. ред.*).

[4] Там же, с. 432.

[5] Там же, с. 433.

[6] Там же.

БЫТОВАЯ ЖИВОПИСЬ И ПОРТРЕТ

Круг бытописателей в эти годы значительно расширился. Правда, потеря такого художника, как Перов, ничем не могла быть возмещена еще долгие годы. Продолжали выступать жанристы, произведения которых на первых выставках Товарищества неоднократно становились своего рода событиями художественной жизни: Мясоедов представил на 6-й Передвижной выставке картину „Засуха" (1878); его „Страда" (1887, XV выставка) явилась одной из немногих картин, где воспевается радость сельского труда; Максимов создает в эти годы небольшие, проникнутые глубоким сочувствием к людям деревни полотна — „Бедный ужин" (1879), „Больной муж" (1881), „Заем хлеба" (1882) и другие, раскрывающие бедственное положение пореформенной деревни; несколько прекрасных жанровых картин написал в эти годы Прянишников.



139. *Владимир Егорович Маковский*

Появление этих произведений приветствовала современная им прогрессивная печать. Но они уже не вызывают такого яркого и широкого отклика, как некогда „Порожняки" Прянишникова, „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" Максимова, „Чтение положения ..." Мясоедова и некоторые другие. Почему? Думается, потому, что основная, историческая роль этих мастеров уже позади. За прошедшие годы выросли новые силы, способные решать и прежние и вновь вставшие перед русской национальной школой задачи на более высоком уровне.

Вспомним прежде всего, что всеобъемлющий гений Репина сказал новое слово почти во всех жанрах живописи, но нигде оно не прозвучало столь мощно, как в картинах о современной жизни. Окрепли, оперились и некоторые другие мастера „старой гвардии" передвижников, которые раньше еще не выявили все свои возможности. Товарищество неоднократно пополнялось новыми силами. Это были художники разного масштаба, объединенные гуманистическим демократическим направлением своего творчества.

Но наиболее характерными и крупными фигурами среди бытописателей, кроме, разумеется, Репина, становятся теперь Владимир Маковский и Ярошенко. Очень несхожие по кругу сюжетов, образов, по изобразительному языку, эти художники наиболее отчетливо воплощают основные линии в развитии бытописания той поры.



Творчество Владимира Егоровича Маковского (1846–1920) еще тесно связано с традициями жанровой картины 40–60-х годов. В то же время в нем наблюдаются существенные изменения, которые происходят в этот период в области бытописания. Мы уже говорили в первой части этой работы о Вл. Маковском как о мастере небольших картин-новелл лирического, а порой комического содержания. Но уже в произведениях 70-х и особенно 80-х годов проявляется способность художника горячо откликаться на злободневные вопросы современности. Отсюда — новый круг тем и образов, новая, порой драматическая интонация его произведений 80-х годов.

В 1872 году Маковский стал членом Товарищества, с которым связал всю свою дальнейшую судьбу. Начиная с этого времени он выступает на передвижных выставках ежегодно до 1918 года включительно. Залы передвижных выставок видели его произведения 45 раз — цифра рекордная. Порой Маковский выставлял целые циклы картин и этюдов[1]. Но шли годы, внешние и внутренние перипетии переживало Товарищество. Сам Маковский из начинающего художника превратился в маститого профессора, но глубокая связь его с передвижниками оставалась неколебимой. Почти 60 лет активной творческой жизни — это целая эпоха. И творчество Маковского, при всей его цельности, не могло оставаться и не осталось неизменным. Творческая одержимость Вл. Маковского в известной мере объясняется биографически.

Напомню, что отец Маковского принадлежал к коренной московской художественной интеллигенции, был видным московским художественным деятелем. И учился Маковский в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества, у колыбели которого, как уже говорилось, стоял его отец.

В ранних работах Маковского („Квасник", 1861, ГТГ, и др.) заметно влияние Тропинина — друга отца художника. Но более зрелые полотна тесно сближают его со следующим поколением московских жанристов — Юшановым, Прянишниковым и другими. В 60-х годах Маковский уступал еще многим московским мастерам, в частности Прянишникову. Но в начале 70-х годов он уже превосходный мастер бытовой зарисовки, коротенького рассказа из повседневной жизни. В его произведениях этого круга запечатлены обычно тонко подмеченные житейские, часто комические сценки. В одной из лучших работ этого периода, картине „В приемной у доктора" (1870, ГТГ), дана меткая, искрящаяся живым юмором характеристика каждого из действующих лиц. Среди

[1] На XIII выставке было выставлено 45 названий.

других мастеров бытового жанра В. Маковского выделяла способность смеяться весело, щедро, задушевно. Вл. Маковский — юморист „божьей милостью“. В течение ряда лет он „издавал“ вместе с композитором С. Танеевым шуточный рукописный журнал „Захолустье“*. Избранный им забавный псевдоним, Немврод Плодовитов, заставляет вспомнить начинающего молодого Антошу Чехонте.

Комическое выражается в работах В. Маковского без особого подчеркивания, без нарочитого окарикатуривания персонажей. Но его творчество оставалось чуждым сатире, хотя как юморист он не имел равных в Товариществе. И в ранних и в более поздних работах Маковский выступает бытописателем городской мещанской среды. В своих картинах „Варят варенье“ (1876, ГТГ), „Друзья-приятели“ (1878, ГТГ), „Ссора из-за карт“ (1889) и других Маковский показывает погруженных в мелочи жизни городских обывателей. Однако показывает без осуждения. Крамской говорил: „Он (русский художник. — *Ф. Р.*) с добродушной иронией смотрит на маленьких людей, выставляет все смешное, т. к. человек тот, с которого художник работает, делает свое дело серьезно, а художник как-то так умеет распорядиться, что зритель ясно чувствует: пустяки!“[2] Но уже в творчестве Маковского 70-х годов появляются социальные мотивы. Тема имущественного неравенства поднята в его картине „Посещение бедных“ (1874, ГТГ), изображающей беспросветную жизнь городской бедноты. В центре картины образ лицемерно-добродетельной и торжественно-снисходительной дамы-патронессы. Наиболее выразителен образ застывшего в сознании своего величия дворецкого — он презирает впавшую в нищету семью и не одобряет барскую блажь.

140. *Карл Викентьевич Лемох*

В картинах Маковского 80-х годов появляются образы мелких, цепких хищников-сутяг, судейских чинов („Ходатай по делам“, 1879, — картина, вызвавшая горячий отклик Стасова, и другие).

Деятельность реформированного суда и либеральных адвокатов привлекала большое внимание русского общества 70-80-х годов. Однако никто до Маковского не подходил вплотную к этой теме. Недели и месяцы Маковский проводит в судах. Перед его глазами проходит не один процесс. Так, знаменитое в свое время дело великосветского „клуба червонных“, которому был посвящен очерк М. Салтыкова-Щедрина „Дети Москвы“, явилось темой рисунков Маковского для журнала „Пчела“ („Червонные валеты старого пошиба“ и „Червонные валеты нового пошиба“, оба — 1877).

Литература не раз срывала завесу с афер банковских дельцов, показывала их методы обогащения — за счет мелких вкладчиков. В картине „Крах банка“ (1881, ГТГ) Маковский первый среди художников отозвался на эти явления действительности. Вполне возможно, что он видел и зарисовал оказавшихся на скамье подсудимых недавних банковских воротил. Во всяком случае, он не мог не знать громкого процесса Московского ссудного коммерческого банка в 1876 году.

„Крах банка“ — наиболее значительная из многофигурных композиций Маковского этих лет. Эта остроразоблачительная картина содержит целую галерею жизненных, ярко вылепленных образов. Особенно выразителен образ молодой женщины, в исступлении бросающей обвинение банковским воротилам. Тема трагических судеб людей, становящихся жертвами коммерческих афер, проходит через многие полотна Маковского 80-х годов.

Так, в картине „Осужденный“ (1879, ГРМ), появление которой горячо приветствовал Стасов, художник воплотил подлинную трагедию — жизненную катастрофу молодого крестьянина, силой исторических обстоятельств оторванного от земли и оказавшегося на скамье подсудимых. Вся сцена предстает перед нами с полной ясностью, убедительно показаны переживания каждого действующего лица, особенно горе стариков родителей. В литературе о Маковском возникал вопрос, связаны ли такие картины, как „Осужденный“ и более поздняя „Оправданная“, с освободительным движением тех лет, с теми политическими процессами, жертвами которых пало столько представителей молодежи.

Зритель не знает, что толкнуло этого крестьянина на преступление; может быть, его вина — в участии в аграрных беспорядках? В его суровом облике, в нахмуренном взгляде, обращенном к родителям, нет ничего злодейского. Скорее, в нем есть что-то от несмирившегося бунтаря. И хотя зритель остается во власти догадок, он чувствует в осужденном жертву сословного суда.

К 1875 году относится первый эскиз его картины „Вечеринка“ (карандаш, ГТГ), законченной художником в 1890 году (ГТГ). В этом эскизе уже намечены образы курсисток, студенток, представителей той среды, из которой вышло так много революционных бойцов, и вся сцена несет приметы скорее политической сходки, чем застольной встречи. Так впервые в творчестве Маковского возникает тема политической борьбы, которую он воплощает в картинах “Ожидание. (У острога)“ (1875, ГТГ), „Узник“ (1882), „Арест нигилистов“ (карандаш, 1882), „По этапу“ (1884).

Под этим углом зрения он пытается переосмыслить и тему „Осужденного“. Так, в одном из последующих эскизов — вариантов этой картины — родители осужденного не крестьяне, а мелкие чиновники, а в группе „соболезнующих“ (слева) вместо девушки в платочке изображена курсистка (1890).

В то же время одна из наиболее популярных картин Маковского, „Оправданная“ (1882, ГТГ), говорит о том,

[2] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 332. Письмо А. С. Суворину от 12 февр. 1885 г.

что у него не были изжиты либеральные иллюзии в отношении реформированного суда. Ведь приговоры политических процессов и весь ход их, за редкими исключениями, вызывали негодование передовой общественности. В „Оправданной“ чувствуется, что художник преисполнен уважения к адвокатам в процедуре суда.

Порой поиски большой темы влекли художника к изображению многофигурных массовых сцен. В течение ряда лет он работает над картинами „Толкучий рынок в Москве“ (1880), „Ночлежный дом“ („Ночлежники“, 1889, ГРМ). Написанные к этим картинам этюды, изображающие мелкий торговый люд, мастеровых, людей „дна“, содержательны и очень свежи по живописи. Сюжеты этих картин, казалось бы, открывали большие возможности для проявления многих ценных качеств, присущих именно Маковскому с его острой наблюдательностью.

В картине „Ночлежный дом“ среди отщепенцев большого города выделяется высокая фигура спившегося художника, невольно вызывающая ассоциации с трагической судьбой А. Саврасова, безусловно известной Маковскому*.

В эти годы Маковский продолжает работать и над небольшими жанрами. Некоторые из них по-прежнему несут в себе комический элемент („Объяснение“, 1889-1891, ГТГ), „В передней“ (1884, ГТГ). Другие проникнуты лиризмом. Это „Свидание“ (1883, ГТГ), „На бульваре“ (1886-1887, ГТГ). Художник достигает исключительной цельности и лаконизма в построении сцен и в то же время особой выразительности каждой детали. В них все продумано до последнего штриха, и мысли, к которым приходит зритель по мере того, как вникает в сюжеты этих картин, далеко выводят его за рамки изображенного.



141. *Алексей Иванович Корзухин*

Тонко, без навязчивости раскрывает художник драматизм происходящего в „Свидании“. Мать-крестьянка приехала навестить своего сына, ученика-подручного в каком-то торговом деле. Волосы у мальчика растрепаны, давно не стрижены. Во всей фигурке что-то робкое, запуганное. Босые ноги — прямо на каменных плитах, а ведь холодно: мать одета по-зимнему. А как впился он зубами в калач, — видно, изголодался на хозяйских харчах. За образами картины встает целая повесть — не только об этом мальчике и даже не только о судьбах всех этих подмастерьев, рассыльных и т. п., которых унижает, растлевает, поглощает город лабазов, торговых рядов и других очагов мелкой и крупной наживы, но и повесть о его матери, о судьбе матери-крестьянки. В ее грустном лице ощущается внутренняя красота, серьезное раздумье.

Картина „На бульваре“ (1886-1887, ГТГ) — одно из лучших произведений Владимира Маковского. Сюжет картины самый простой. На скамье московского бульвара происходит встреча: чуть подгулявший муж, подмастерье или фабричный рабочий, и приехавшая из деревни его жена с грудным ребенком. Зритель чувствует, что глубокая трещина уже образовалась в их отношениях. Он понимает, что расхождение их во многом предопределено теми условиями, которые отрывают кормильца семьи от земли, ведут на заработки в город.

Никто из современников Маковского, развивая традиции жанровой картины-новеллы, не обладал такой зоркостью глаза, такой зрительной памятью и знанием бытового уклада низших общественных слоев.

В области композиции Маковский не экспериментирует. Он не меняет сложившейся традиции построения интерьера, остается верен привычной точке зрения (горизонт — на уровне глаз сидящего человека). Маковский придает особое значение выразительности силуэтов, добиваясь наибольшей характерности образов. Изображение интерьера помогало художнику, умевшему столь многое подметить в повседневности, рассказать о жизни своих героев. В интерьерах Маковского, в окружающей человека обстановке запечатлелся жизненный уклад людей, находящихся на различных ступенях общественной лестницы. Здесь и подвалы бедняков, и кухни трактиров, и мещанские гостиные, и кабинет чиновника, и зал суда.

Маковский понимал и ценил значение выразительной детали и умел пользоваться ею. Как много говорит, например, в картине-миниатюре „В передней“ (1884, ГТГ) изображение сверкающих, почти торжественных в своем комизме высоких галош некоего чиновного туза, — а сам он, заигрывает с миловидной горничной.

Маковского занимали и вопросы собственно живописного мастерства. Если в его ранних работах, таких как „В приемной у доктора“, каждая фигура выписана со школьной скрупулезностью, изображена как бы вне воздушной среды и конкретных условий освещения, то уже в „Посещении бедных“ потоки света помогают сгармонировать цвет, выделить основные персонажи, более свободно вылепить объемы фигур.

В живописном решении картин Маковский умело использует сопоставления темного и светлого. Так, выразительность картины „В передней“ усиливается контрастом светлых тонов лиц и черным блеском торжественно возвышающихся на переднем плане массивных галош. Контрасты светлого и темного обостряют выразительность персонажей и в картине „Секрет“ (1884, ГТГ). Из мрака как бы вырваны лица сплетничающих чиновников, кисти их рук. Большое значение придает художник жесту. Замедленное движение пальцев слушающего имеет важное значение в раскрытии замысла картины. В картине „Объяснение“ замешательство влюбленного тонко передано нервным движением пальцев.

Начиная с рубежа 70-80-х годов Маковский постоянно пишет на пленэре. Сохранилось много натурных этюдов к картинам „Толкучий рынок“, а также серия работ, выполненных во время его поездок на Украину. Работа на пленэре помогала Маковскому и в живописном

решении картин, в которых действие происходит в условиях интерьера. Тонко переданы движение и трепет льющегося из окна воздуха в картине „Объяснение".

В колорит своих полотен, построенных обычно на гармонии близлежащих тонов, Маковский любил вводить контрастирующие пятна, светлые (розовое женское платье) или, наоборот, интенсивно-черные (мужской костюм), и этими цветовыми контрастами выделить, подчеркнуть наиболее важные элементы композиции. Приемы, к которым прибегает Маковский, обычно достигают своей цели. Они помогают поверить в происходящее, почувствовать характер персонажей, их сюжетную и психологическую взаимосвязанность.

В середине 90-х годов в связи с приглашением войти в реформированную Академию Маковский переезжает в Петербург. Вопреки не изжитой еще точке зрения петербургский этап, несомненно, связан с рядом значительных художественных достижений, с новыми исканиями. Этот период творчества Маковского освещен в заключительной части настоящего труда.

Традиции небольших жанровых композиций, развиваемых Вл. Маковским, продолжают в Товариществе в меру своих творческих возможностей ряд других художников. К их числу принадлежит один из основателей Товарищества, в прошлом участник „бунта 14-ти" Кирилл (Карл) Викентьевич Лемох (1841-1910). В первые годы деятельности Товарищества он фактически стоял в стороне от объединения и дебютировал лишь на 6-й выставке несколькими этюдами. Но, включившись в жизнь Товарищества, он горячо отдался ей, неоднократно избирался в правление и как бы долгом своим почитал выступать ежегодно. Последний раз его картины были показаны на XXXIX выставке — посмертно. На первый взгляд Лемох многим напоминает Максимова. Он тоже любил показывать жизнь деревни, жизнь семьи и оставался верен крестьянской теме в течение всей своей художественной деятельности.



142. *Иван Петрович Богданов*

Однако, если за образами картин Максимова встает большая жизнь с ее подлинным драматизмом, то у Лемоха драматические коллизии смягчены, углы сглажены. Нищие дети, дети оборванные и босые, нередко обретают в картинах Лемоха грациозность и привлекательность. Лемох искренне любит своих маленьких натурщиков. Но чувство, которое воодушевляет Лемоха, редко возвышается над сентиментальным умилением, в нем есть нечто от либерального прекраснодушия. Интерьер у Максимова обычно пустой. А в избах Лемоха тут и там независимо от их утилитарного назначения развешаны старые ткани, занавески, драпировки. Поэтому на первый план выступает не нищета жилья, а его приветливость, интимность, порой даже идилличность. Однако лучшие произведения Лемоха, особенно исполненные им в 70-80-е годы, годы его сближения с Товариществом, свидетельствовали об умении художника проникать в сущность народной жизни. Эти произведения подкупают искренностью чувства, подлинностью ситуаций, сюжетов, жизненностью образов. Стасов тепло отзывается о его картинах „Круглая сирота" (1878, ГТГ), „В семье чужая" (1875), „Нищенка" (1884).

Максимов порой упрекал Лемоха в том, что он не знает крестьянской жизни. Этот упрек справедлив разве только по отношению к началу его деятельности, когда Лемох впервые обратился к этой теме. В дальнейшем он подолгу жил с семьей в одной из подмосковных деревень, приобрел там дом-мастерскую и заслужил своей постоянной отзывчивостью подлинную привязанность местных крестьян. Они же были его натурщиками[3].

Гораздо ближе основной плеяде бытописателей деревни был на первых этапах своего развития Сергей Васильевич Иванов (1864-1910). Именно он, выступив в конце 80-х годов, принял эстафету от старших передвижников. Его полотно „В дороге. Смерть переселенца" (1889, ГТГ) не уступает по цельности и силе выражения картине „Похороны крестьянина" Перова. Каждая деталь в этой небольшой картине беззвучно вопиет о трагедии, разыгравшейся в безводной, выжженной степи. С. Иванов проявил недюжинную настойчивость, преодолел немало трудностей, чтобы побывать в местах скопления переселенцев, на тех пустынных магистралях, по которым, лишенные заботы и поддержки, брели и гибли обозы переселенцев, гонимые нуждой на Восток, к Уралу, Сибири.

В своих картинах, представленных на передвижных выставках 1887-1889 годов, Иванов изображает только переселенцев: это был горячий и искренний отклик на явление, волновавшее широкие общественные круги. Впоследствии художник создает серию картин, посвященных первой русской революции[4].

Среди молодых жанристов, разрабатывавших преимущественно городскую тему, нельзя обойти молчанием рано ушедшего из жизни Николая Григорьевича Богданова (1850-1892)[5]. Окончив Академию в 1879 году, Богданов как пенсионер путешествовал за границей (жил в Париже, в Риме). Выступать в Товариществе он начал с 1880-го и выставлялся до 1892 года — года смерти. В Иркутском областном музее хранится одна из ранних его картин — „Гаваньский чиновник" (1882). В хмурый день усталый старик, мелкий служка, вместе с внуком вылавливает бревна из студеной воды — нечем топить квартиру! Однако подобные сюжеты не были характерны для

[3] Вдова К. А. Савицкого и сын его, художник Г. К. Савицкий, очень тепло отзывались о Лемохе как о человеке и в беседе со мной (в 1947 г.) рассказывали, что сердечное отношение крестьян сохранялось к семье Лемоха долгие годы после его смерти. В годы Великой Отечественной войны крестьяне поддерживали своими заботами дочь Лемоха.

[4] См. главу „Передвижники в 1900-1910-х годах".

[5] Н. Г. Богданов выступал на выставках Товарищества как экспонент *(примеч. ред.)*.

работ Богданова. Его сфера — юмор, юмор мягкий, сочувственный, характерный для его картин „За кипятком" (1888), „На побегушках" (1889) и других.

Мягким юмором проникнута и картина Богданова „Возвращение с похорон" (1885), которая раньше принадлежала Третьяковской галерее (ныне она находится в Краснодарском музее). Забавна сама ситуация — та естественность, непринужденность, ощущение благостного отдыха, которые читаются в лицах и позах всех персонажей: и кучера, и факельщиков, и других возвращающихся с кладбища на похоронных дрогах. Их жизнерадостность, казалось бы, столь противоречащая делу, которому они служат, заставляет вспомнить семью гробовщика к „Давиде Копперфильде" Диккенса, хотя нет сомнения, что картина навеяна не литературными реминисценциями, а непосредственными наблюдениями художника.


143. Николай Васильевич Неврев

В отличие от Богданова картины Николая Сергеевича Матвеева (1855-1939)[6] нередко окрашены элегическим настроением, как, например, его картина „Сумерки" (1891, ГТГ). Это маленький грустный рассказ об одиночестве двух стариков. Матвеев не всегда черпает сюжеты из собственно бытового круга. Очень интересна по замыслу его картина „Венчание в тюрьме", героем которой является политзаключенный.

Начиная с 10-й и до XIX на выставках Товарищества часто выступал Михаил Георгиевич Малышев[7] (1852-1914), не только живописец, но популярный иллюстратор (впоследствии иллюстрация становится основной сферой его творчества). Для современников были интересны его работы как корреспондента с фронта русско-турецкой войны. Стасов с полным основанием отмечал жанровые композиции Елизаветы Петровны Михальцевой (они были показаны на XII-XV выставках Товарищества, 1884-1887).

Николай Васильевич Неврев (1830-1904) — в прошлом один из выдающихся бытописателей-„шестидесятников". В Товарищество он пришел только в 1881 году, уже пожилым человеком. Ранние картины Неврева — „Торг" (1886), „Протодьякон, провозглашающий многолетье на купеческих именинах" (1866), „Смотрины" (1867, все три — в ГТГ) — обещали больше, чем ему удалось впоследствии дать в сфере жанровой живописи.

В „Смотринах" сказывается прекрасное знание быта мелкого городского люда. В изображении в картине сюжетной ситуации и психологически тонкой разработке образов есть нечто общее с „Объяснением" Маковского, хотя и нет той артистической легкости, которая свойственна юмору Маковского, — вся картина как бы более тяжеловесна по своему решению.

Впоследствии, как нам кажется, Неврев изменил своему подлинному призванию и отдал свои силы большим, почти всегда поверхностным, историческим картинам. С этими картинами он обычно и выступал на передвижных выставках.

Однако на XVII выставке 1889 года он представил один из значительных своих жанров — „Расчет по наследству" (1888, ГТГ). На полотне изображена сцена из жизни купечества, внешне приобщившегося к европейской культуре. Но за внешней благопристойной сдержанностью персонажей чувствуется готовность каждого из наследников обнажить свою стяжательскую сущность.

Дань бытописанию отдали и многие украинские передвижники — и Н. Кузнецов, и К. Костанди, и А. Размарицын. Но о их работах будет сказано в специальной главе. Все бытописатели, о которых шла речь, каждый по-своему и в разной мере продолжают традиции жанровых сцен с фабульно развивающимся действием.



По-иному формируется творчество одного из наиболее ярких и своеобразных изобразителей городской жизни — Николая Александровича Ярошенко (1846-1898). Ярошенко привносит в искусство передвижников свой, особый круг образов. Стремление к детально разработанному сюжету, которое было свойственно большинству сотоварищей Ярошенко, мало свойственно ему. Равнодушен Ярошенко и к бытовым деталям обстановки. Если Вл. Маковский — мастер картины-диалога, то для Ярошенко, скорее, характерна картина-монолог. Почти все его лучшие произведения — однофигурные композиции. В них художник глубже и полнее, чем его сотоварищи, отразил некоторые существенные стороны современной ему действительности. Первым среди русских живописцев он воплотил образ индустриального рабочего; первым запечатлел образы студенческой молодежи 70-х — начала 80-х годов.

Отличительной чертой творчества Ярошенко является стремление воплотить в своих героях лучшие черты современного человека.

Детство Ярошенко прошло на Украине. Он родился в Полтаве, где учился в кадетском корпусе. Отец будущего художника, кадровый офицер, готовил сына к военной карьере*. Отрочество его и ранняя юность прошли, таким образом, в иных условиях, чем у большинства художников-разночинцев. И в дальнейшем биография Ярошенко во многом отлична от жизненного пути его сотоварищей. Около четверти века работал он как военный инженер-артиллерист на Патронном заводе в Петербурге и только в 1892 году вышел в отставку в чине генерал-майора.

Уже в ранней юности Ярошенко сроднился с революционно-демократическими кругами. Жена его была курсисткой, бестужевкой, активной общественницей. До-

[6] Н. С. Матвеев выступал на выставках Товарищества как экспонент *(примеч. ред.)*.

[7] М. Г. Малышев выступал на выставках Товарищества как экспонент *(примеч. ред.)*.

бросовестный и точный, Ярошенко прекрасно выполнял свои служебные обязанности и даже любил их. Но, любя свою профессию, Ярошенко все отчетливее сознавал, что подлинное его призвание — искусство. Первым его учителем был Андриан Маркович Волков, известный своей картиной „Прерванное обручение“ (1860, ГТГ). Волков был другом поэта В.С.Курочкина, сотрудника „Искры“ и других сатирических журналов, члена „Земли и воли“.

Позже, когда Ярошенко посещал вечерние классы Общества поощрения художеств*, Крамской с присущей ему тонкостью предвидения заметил дарование молодого офицера. Учитель и друг Репина, Крамской выступает в той же роли и в жизненной судьбе Ярошенко.

В 1867 году Ярошенко поступил вольнослушателем в Академию художеств и прошел курс систематического обучения фактически уже взрослым человеком; овладевал профессиональным мастерством художника почти самостоятельно, работая упорно и настойчиво.

В 1875 году Ярошенко дебютировал на 4-й Передвижной выставке**. Годом позже он вступил в члены Товарищества и сразу же был избран в правление. К этому времени Ярошенко становится полноправным и всеми уважаемым деятелем передвижнического движения. Уже с 1874 года на „субботах“ в его квартире собирался цвет современной интеллигенции.



144. *Николай Александрович Ярошенко*

По чистоте, цельности и независимости натуры Ярошенко близок Крамскому. Ему свойственно такое же высокое представление о роли художника и значении искусства, как и Крамскому. Из года в год он стоит на страже идейной и творческой целенаправленности Товарищества, глубже многих сотоварищей понимает значение передвижнической деятельности. Недаром Нестеров в своих воспоминаниях называет его „совестью“ передвижников[8]. Со спокойным достоинством держится он на своеобразном допросе в беседе с представителем начальства, обвинявшим его в создании не существующих на самом деле портретов В. Засулич и С. Перовской[9].

Корректный и тактичный, он умел быть беспощадно прямым[10]. Ему принадлежит ряд обращений к членам Товарищества, всегда обусловленных заботой о том, чтобы оно достойно выполняло свою высокую миссию.

Резко отвергая самодержавный строй, Ярошенко отказывался от заказных портретов великих князей, а в дни, когда царская фамилия осматривала передвижную выставку, не показывался в ее залах[11]. Считая губительной для передового искусства работу в условиях самодержавной России в официальном государственном учреждении, он решительно отказался войти в 1893 году в реформированную Академию, когда большинство передвижников, руководимые заботой о „продлении рода“ демократического искусства, сочли необходимым сделать этот шаг.

Будучи тяжело больным, Ярошенко не считает все же возможным мотивировать свой выход в отставку болезнью, так как причина ухода — другая: стремление посвятить последние годы жизни только искусству[12].

После смерти Крамского именно Ярошенко становится одним из идейных руководителей Товарищества, несет на себе большой груз забот, связанных с этой нелегкой задачей.

Самый значительный период творческой жизни Ярошенко, когда формировалось его мировоззрение, когда он рос как человек и художник, связан с Петербургом, с большим столичным городом. Шестидесятые и даже первая половина 70-х годов для него еще период первоначальных поисков в искусстве. От этих лет остались наброски жанровых сцен и портретные зарисовки (часто в карандаше)***.

В картине „Невский проспект ночью“ (1875) во влажной, хмурой темноте, среди мерцающих отсветов асфальта можно различить несколько женских фигур и „по убогой роскоши наряда“ угадать в них сестер Надежды Николаевны, героини проникнутого глубоким гуманизмом одноименного рассказа Гаршина****. Недошедшее до нас полотно „Сумерки“ (1876)[13] посвящено, судя по отзывам прессы, землекопам — мостовикам. Оно явилось как бы первым подступом Ярошенко к теме, которая найдет вскоре более яркое воплощение в образе Кочегара.

Петербург был центром бюрократической системы самодержавия. Но он был и крупнейшим индустриальным центром, где в 70-х годах насчитывались уже десятки тысяч кадровых пролетариев. Он был и средоточием интеллектуальной жизни страны. Герои Ярошенко — люди именно этого Петербурга, люди города пореформенной, капитализирующейся России. Это прежде всего „Кочегар“ (1878, ГТГ), уже упомянутое выше первое в русском искусстве изображение профессионального рабочего. Заводской инженер, Ярошенко ближе чем кто-либо из передвижников соприкасался непосредственно с рабочими, наблюдал их в труде изо дня в день.

Композиция картины простая и строгая. Слегка ссутулившись, кочегар стоит, прислонившись к стене. Красные отблески пылающего огня выхватывают из мрака его лицо, могучую грудь и богатырские руки. Сильная,

[8] См.: *Нестеров М.В.* Н.А.Ярошенко. — „Октябрь“, 1942, № 5/6, с.113.

[9] Отд. рукописей ГТГ, фонд Ярошенко, № 10, ед.хр.7440, л.3 об., 4. Рукопись М.П.Ярошенко „Биография. Сведения о Н.А.Ярошенко“.

[10] Вспомним, что он счел своим долгом прямо сказать осуждающее слово Клодту, когда увидел однажды в его поступке черты, недостойные борца за идейность и народность искусства. (Речь идет о выступлении Клодта в печати с выпадами против передвижников.)

[11] См.: *Нестеров М.В.* Н.А.Ярошенко. — „Октябрь“, 1942, № 5/6, с.116.

[12] Отд. рукописей ГТГ, фонд Ярошенко. Рукопись М.П.Ярошенко „Биография. Сведения о Н.А.Ярошенко“.

[13] Картина находилась в Полтавском музее. Погибла в годы Великой Отечественной войны.

приземистая фигура — в тени. Освещенные части картины написаны выпукло, все объемы подчеркнуты, видны набухшие вены на обнаженных жилистых руках с огромными кистями. Объемность лепки усиливает ощущение силы и мощи фигуры. Удушающий мрак и жар котельной, озаренной зловещими огненными всполохами, дает почувствовать нечеловеческие, каторжные условия труда рабочего.

Картина появилась на 6-й выставке вместе с „Протодиаконом" Репина. Крамской колеблется, кому отдать предпочтение.

„Кочегар" и „Дьякон" „балансируют", пишет Крамской Репину, „не знаешь, который лучше. Разумеется, „Кочегар" в живописи уступает „Дьякону", но впечатление, типичность равны: оба весят здорово"[14].

В то же время современники восприняли это произведение как остро разоблачительное, как обращенный к ним упрек. Гаршин, повидавший „Кочегара" еще в мастерской Ярошенко, вводит в свой рассказ „Художники" образ Глухаря, бесспорно навеянный „Кочегаром"[15].

Если бы Ярошенко создал только „Кочегара", он завоевал бы право на место в истории русского искусства, но Ярошенко — автор целой галереи образов современной ему народнической интеллигенции. Особенно привлекали Ярошенко люди, непосредственно связанные с революционным движением, способные на подвиг. Образы революционеров „оторвались" наконец от евангельских легенд, которые еще тяготели над творческим воображением некоторых художников, предстали во всей жизненной конкретности.

Первая из картин этого круга — однофигурная композиция „Заключенный" (1878, ГТГ; экспонировалась также на 6-й выставке). Картина сразу же завоевала любовь и признание демократической общественности. Волновала уже сама тема — тема политических преследований передовой интеллигенции. Не случайно Стасов выразительно и кратко сказал про героя картины, что „это — наш — среднего сословия"[16].

Оголенная темная камера — настоящий каменный мешок. Тени, сгущающиеся в углах. Виден лишь силуэт фигуры, приникшей к узенькому и высокому оконцу, забранному решеткой. Казалось бы, картина должна получиться безысходно-мрачной. В действительности это не так. Заключенный, изображенный спиной к зрителю, жадно устремлен к жизни, к деятельности, к свободе. И это как бы преодолевает мрачность окружения.

Фигура заключенного написана в теплой, коричневатой гамме. В противоположность „Кочегару" телесность, материальность фигуры не подчеркнута. Полумрак камеры как бы обволакивает формы, поглощает линии и объёмы.

Глубиной замысла и своим оптимистическим строем „Заключенный" выгодно отличался от популярной в 50-70-х годах „Княжны Таракановой" К. Флавицкого (1864, ГТГ), с выраженным в ней настроением неотвратимости гибели. Это глубокое отличие отмечал Стасов. Однако образ политического борца еще не нашел в „Заключенном" своего полного воплощения. Более развернутую характеристику образа революционера Ярошенко дает в картине „Студент" (1881, ГТГ).

„Студент" — до сих пор одно из популярнейших произведений Ярошенко. В облике этого юноши, живописно задрапированного в плед, в жесте его руки, заложенной за борт пальто, есть нечто романтическое. Темный фон картины нейтрален. Неуловимый, зыбкий свет струится из неведомого источника. Он создает ощущение мглистой воздушно-световой среды, напоминающей о петербургских туманах. Композиция „Студента" динамична. Фигура несколько повернута правым плечом вглубь — прием, характерный для многих портретов Крамского. Тень от видавшей виды шляпы падает на один глаз. Зато живой блеск другого, умного, проницательного, очень выразителен. Полная внутреннего напряжения фигура, смотрящий исподлобья, настороженный взгляд дают почувствовать тревожную атмосферу революционной борьбы, участником которой, по-видимому, был Студент.

„Студент" вызывает в памяти образ Раскольникова Достоевского и особенно — тургеневского Базарова. Но, в отличие от героя Тургенева, „Студент" Ярошенко лиричен, согрет внутренним горением. В нем есть и горячая вера и внутренняя сдержанная патетика — черты, присущие, скорее, героям Степняка-Кравчинского („Андрей Кожухов" и другие). Таким сложился этот образ у художника, прекрасно знавшего учащуюся молодежь своего времени. Образ этот типичен. Ярошенко писал „Студента" с конкретного человека[17], но прекрасное знание среды революционно настроенного студенчества помогло ему поднять образ до типического обобщения.

Образ революционера привлекал в эти годы и Репина. Но есть одна область портрета, где Ярошенко не имеет соперников, — это портреты его современниц, революционно настроенных девушек-курсисток. Он пишет их особенно проникновенно, с задушевностью и теплотой.

Образ девушки-революционерки воплощен в картине „У Литовского замка". Это большое полотно было начато в 1878-м и закончено в 1881 году[18]. Замысел картины непосредственно связан с политическими процессами 70-х годов, герои которых были заключены в Литовский замок*. Девушка, в характерном для прогрессивно настроенной молодежи скромном костюме — маленькой шапочке строгой формы, темном жакете, — пристально смотрит на стены тюрьмы, где, по-видимому, томятся ее товарищи. Только присутствие солдата-караульного нарушает мрачную пустоту улицы.

[14] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2, с. 369. Письмо Репину от 26 марта 1878 г.

[15] „Приди, силой моей власти прикованный к полотну!" — восклицает герой повести Гаршина, художник Рябинин, написавший „Глухаря". „Смотри с него на все эти фраки и троны, крикни им „я язва растущая". Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком" (*Гаршин В.М.* Соч. М.-Л., 1960, с. 81).

[16] *Стасов В.В.* Передвижная выставка 1878 года. - Избр. соч., т. 1, с. 302.

[17] Н. И. Мурашко рассказывает в своей книге „Киевская рисовальная школа. Воспоминания Старого Учителя" о том, что прообразом для Студента послужил его ученик, молодой прогрессивный художник Ф. А. Чирка.

[18] Картина не сохранилась. Но о ее сюжете дают представление ряд набросков, находящихся ныне в разных музеях, а также описание ее в современной прессе.

Картина, показанная на 9-й Передвижной выставке, произвела впечатление тем более сильное, что открытие выставки (1 марта 1881 года) совпало с убийством Александра II народовольцами. Картина была почти сразу снята с выставки. На художника был наложен домашний арест. Сам М. Т. Лорис-Меликов (министр внутренних дел, шеф жандармов) приехал объясняться с Ярошенко.

Надо заметить, однако, что, по единодушному отзыву современников и даже самого художника*, замысел картины столь значительной и содержательной все же не вылился в завершенную художественную форму. Возможно, это произошло потому, что Ярошенко вышел в этом произведении за пределы социального портрета — области, в которой он был особенно силен, — к сюжетной картине, которая чаще всего не давалась ему. Сам Ярошенко полагал, что не сумел прийти к нужному обобщению. И все же, если бы картина „У Литовского замка" сохранилась, она, вероятно, приобрела бы, подобно „Студенту", этапное значение, как первый опыт создания обобщенного типического образа девушки-революционерки 70-х годов.

Картины „Заключенный", „У Литовского замка", „Студент" сделали в определенных кругах имя Ярошенко одиозным. Каждое произведение художника из-за честно и открыто выраженного в нем сочувствия освободительному движению вызывало резкие нападки реакционной печати. То же произошло и с одним из самых поэтических произведений Ярошенко — „Курсисткой". Реакционная печать резко её критиковала.

„Курсистка" была написана в 1883 году (Киевский музей русского искусства). Это характерная для работ Ярошенко однофигурная композиция. В картине изображена молодая девушка — курсистка, идущая по улице большого города. В ее руке связка книг, которую она укрывает от дождя. Мастерски изображен влажный блеск тротуара, каменных стен, рассеянный свет. Образ девушки очень привлекателен. Прекрасны ее юное энергичное лицо, по-молодому легкая, стремительная походка. Направление складок откинутого с правой руки пледа, колебание ткани юбки подчеркивают стремительность шага девушки. Очень выразительно положение кистей девических рук — оно сообщает движению одновременно и энергию и женственную мягкость. Характеристика рук играет вообще большую роль в работах Ярошенко (вспомним „Кочегара"). Образ девушки проникнут ощущением полноты жизни, оптимизма, веры в будущее. Глеб Успенский увидел в „Курсистке" ... „новый народившийся небывалый и светлый образ человеческий"[19].

Моделью для „Курсистки" послужила молодая жена В. Г. Черткова (впоследствии друга Л. Н. Толстого). Но „Курсистка", как и „Студент", — портрет-тип, собирательный образ передовой студенческой молодежи 80-х годов. Сохранился и второй вариант „Курсистки". Облик девушки в этом варианте более скорбен, сосредоточен и как бы окрашен горечью[20]. Женские образы, созданные Ярошенко в годы реакции, отмечены чертами суровости. Строгий очерк бровей, гладко зачесанные назад волосы, аскетически скромная одежда (черное закрытое платье, белый воротник и нарукавнички). Такой предстает перед нами героиня его „Портрета неизвестной" (1880-е годы, ГТГ).

Портрет П. А. Стрепетовой (1884, ГТГ) проникнут настроением той же строгости и даже суровости. Художник хорошо знал великую актрису, и не только по сцене, но и в жизни: она была частым гостем, близким человеком в доме Ярошенко, другом его жены.

В портрете Стрепетовой нет ничего внешнего, зрелищного. В ней нет и намека на ее артистическую деятельность. В этом и своеобразие и, быть может, сила его решения. Репин, например, в своем портрете Стрепетовой в роли Лизаветы (по пьесе Писемского „Горькая судьбина") сумел показать свойственный актрисе великий дар творческого перевоплощения. В другом портрете Репин изобразил Стрепетову в жизни. Но полуоткрытые губы, трепетная взволнованность как бы только что отошедшего вдохновения заставляют нас почувствовать опять-таки скорее актрису, чем просто женщину.

У Ярошенко „Стрепетова" — родная сестра его „Неизвестной". Тонкая фигура ее почти неотделима от темного фона. На плечи накинут платок. Кисти худых рук сложены, вернее, сжаты вместе. Не бледном, некрасивом лице горят большие, темные, без блеска глаза. Крамской говорил про этот портрет: „ ... но когда мы все сойдем со сцены ... портрет Стрепетовой будет останавливать всякого ... какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека ..."[21].

Стрепетова действительно пережила тяжелую личную драму. Но в портрете, созданном Ярошенко, выражено не личное горе актрисы. В нем чувствуются горестные раздумья о жизни, о судьбах своего народа, которые волновали передовую русскую интеллигенцию.

Образы представительниц женской учащейся молодежи, а также сюжеты, связанные с революционным движением, встречаются и в произведениях Ярошенко последующих лет („Причины неизвестны", 1884; акварель „Экзамен курсисток у профессора Грубера"**, 1887; эскиз „Арест пропагандистки", 1887, ГТГ).

Ярошенко не принадлежал к очень плодовитым художникам. Тем не менее он не раз испытывал свои силы и в области сюжетной картины („На качелях", 1888; „Хор", 1894, и другие). Среди созданных им сюжетных композиций наиболее значительна картина „Всюду жизнь " (1888, ГТГ).

Перед зрителем — арестантский вагон. В окне — группа заключенных. Рама окна срезает их по пояс. Мы видим всю группу крупным планом, как бы приближенной к зрителю. Для своего времени композиция эта оригинальна. Она сразу фиксирует внимание на самом главном. Темный фон отчетливо выделяет очертания голов узников, положение фигур, выражение лиц. И зрителю

[19] *Успенский Г.* По поводу одной картинки. — Полн. собр. соч., т. 5. Пг., 1918, с. 231.

[20] Возможно, что на Ярошенко в какой-то мере оказало влияние мнение Крамского. Крамскому казалось, что „Курсистка" должна быть строже.

[21] *Крамской И. Н.* Письма. Т. 2, с. 276. Письмо А. С. Суворину от 4 марта 1884 г.

постепенно становится ясно — перед ним не преступники: в их облике, в их взаимоотношениях нет ничего отталкивающего. Кто знает, быть может, это люди, пострадавшие из-за аграрных беспорядков. Быть может, обстоятельства толкнули их на нарушение законов, которые созданы были для защиты чуждых им интересов. Быть может, женщина с ребенком на руках, с таким серьезным, в то же время растроганным выражением лица, эта крестьянская мадонна, просто следует за мужем в Сибирь — такие случаи ведь бывали.

Но, как бы то ни было, зритель воспринимает арестантов не как злодеев, а как жертв жестокой машины царского самодержавия, людей, не потерявших чувства своего человеческого достоинства и сердечной участливости. Написана картина в мягких зеленоватых тонах, с которыми согласуются бледные тона лиц, потерявших в заключении живые краски.

Ярошенко принадлежит также целый ряд портретов современных ему деятелей культуры. Все они написаны широко, в свободной манере, но многие из них — в чрезмерно темной, порой почти черной гамме. В этой серии Ярошенко выступает не как пролагатель новых путей, а, скорее, как продолжатель дела, начатого Перовым и Крамским. Он также любит поколенные и особенно поясные портреты, также стремится к выражению в них „жизни ума и сердца“.

Дар психолога, глубокий интерес и уважение к личности портретируемых, долголетнее знакомство или дружба с ними — все это помогло художнику создать прекрасные образы лучших людей литературы и искусства 70-90-х годов.

К наиболее интересным портретам, созданным Ярошенко, следует отнести портрет Глеба Успенского (1884), мастерски передающий характерность и одухотворенность лица писателя, свободную непринужденность его позы. Черты энергии, действенности присущи портрету М. Е. Салтыкова-Щедрина (1886). Удачно выбран поворот фигуры и головы, подчеркивающий ястребиную зоркость взгляда, нечто едкое и очень умное в облике худощавого лица писателя, с длинным, острым клином бороды.

По-иному охарактеризован поэт А. Н. Плещеев в портрете, написанном в 1887 году. Некогда петрашевец, сосланный рядовым в Оренбург, Плещеев стал впоследствии руководителем отдела поэзии в „Отечественных записках“ и других журналах. Лицо поэта, окрашенное мягким внутренним светом, значительно, взгляд пристальный, вдумчивый.

Портретное наследие Ярошенко по заслугам оценено только в последние годы, и это не случайно: в портрете индивидуальном оригинальные черты творческой личности художника менее выражены, чем в его портретах-типах. То же можно сказать о пейзажах Ярошенко, к которым он обратился в последние годы*. Но Ярошенко был прежде всего мастером своеобразного и трудного жанра — жанра однофигурной картины. Воплощая в ней образы своих современников, художник поднимал эти образы до широкого типического обобщения.



145. *Маковский В. Е.* В ПРИЕМНОЙ У ДОКТОРА. 1870

146. *Маковский В. Е.* ЛЮБИТЕЛИ СОЛОВЬЕВ. 1872–1873



147. *Маковский В. Е.* ВАРЯТ ВАРЕНЬЕ. 1876

148. *Маковский В. Е.* ОЖИДАНИЕ. 1875



149. *Маковский В. Е.* КРАХ БАНКА. 1881



150. *Маковский В. Е.* В ПЕРЕДНЕЙ. 1884



151. *Маковский В. Е.* ОПРАВДАННАЯ. 1882

152. *Маковский В. Е.* ОСУЖДЕННЫЙ. 1879



153. *Маковский В. Е.* УЗНИК. 1882



154. *Маковский В. Е.* БЕСЕДА. 1900



155. *Маковский В. Е.* НА БУЛЬВАРЕ. 1886–1887



156. *Маковский В. Е.* СВИДАНИЕ. 1883



157. *Маковский В. Е.* ОБЪЯСНЕНИЕ. 1889–1891



158. *Маковский В. Е.* ВЕЧЕРИНКА. 1875–1897



159. *Маковский В. Е.* 9-е ЯНВАРЯ 1905 ГОДА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ. 1905



160. *Лемох К. В.* ДЕВОЧКА С КОТЕНКОМ. 1878

161. *Лемох К. В.* НОВОЕ ЗНАКОМСТВО. 1885



162. *Лемох К. В.* БЕЗ КОРМИЛЬЦА. 1889



163. *Лемох К. В.* ГДЕ БОЛТАЛИСЬ? 1899



164. *Леман Ю. Я.* ЗА РУКОДЕЛЬЕМ. 1887

165. *Ясновский Ф. И.* ЛЕТНИЙ ПЕЙЗАЖ. 1873



166. *Ясновский Ф. И.* ЛЕТНИЙ ПЕЙЗАЖ С ДОРОГОЙ. 1889



167. *Корзухин А. И.* ПЕРЕД ИСПОВЕДЬЮ. 1877

168. *Корзухин А. И.* В МОНАСТЫРСКОЙ ГОСТИНИЦЕ. 1882



169. *Богданов И. П.* ЗА РАСЧЕТОМ. 1890

170. *Богданов И. П.* НОВИЧОК. 1893



171. *Богданов Н. Г.* ВОЗВРАЩЕНИЕ С ПОХОРОН. 1885



172. *Богданов Н. Г.* ОПОЗДАЛА. 1889



173. ***Неврев Н. В.*** **ТОРГ. СЦЕНА ИЗ КРЕПОСТНОГО БЫТА. ИЗ НЕДАВНЕГО ПРОШЛОГО. 1866**

174. ***Неврев Н. В.*** **СМОТРИНЫ. 1888**

175. ***Неврев Н. В.*** **ПАТРИАРХ НИКОН ПЕРЕД СУДОМ 1 ДЕКАБРЯ 1666 ГОДА. 1884**



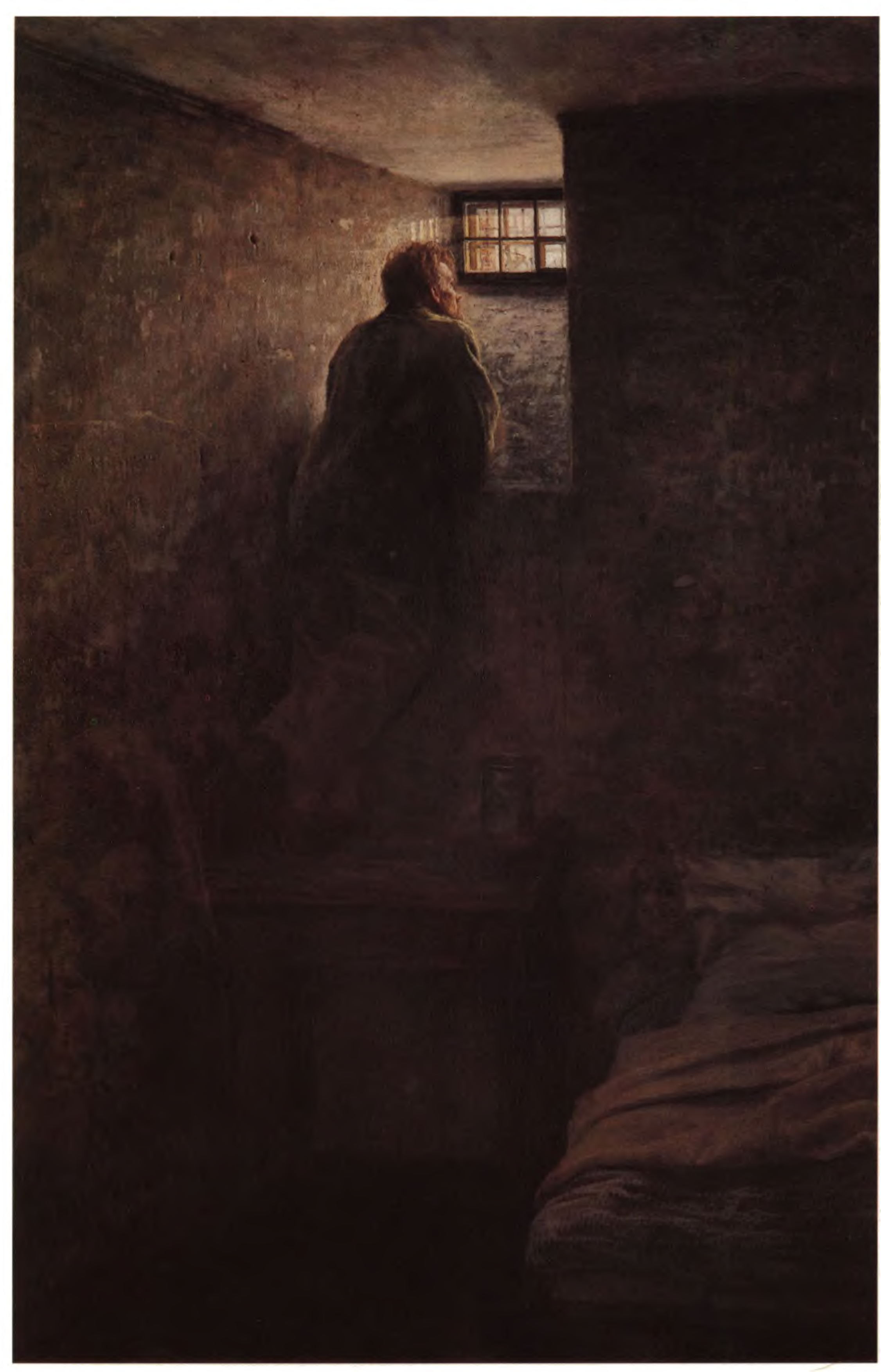
176. ***Неврев Н. В.*** **КНЯЖНА ЮСУПОВА ПЕРЕД ПОСТРИЖЕНИЕМ. 1886**



177. *Ярошенко Н. А.* ВСЮДУ ЖИЗНЬ. 1888



178. *Ярошенко Н. А.* КОЧЕГАР. 1878



179. *Ярошенко Н. А.* ЗАКЛЮЧЕННЫЙ. 1878

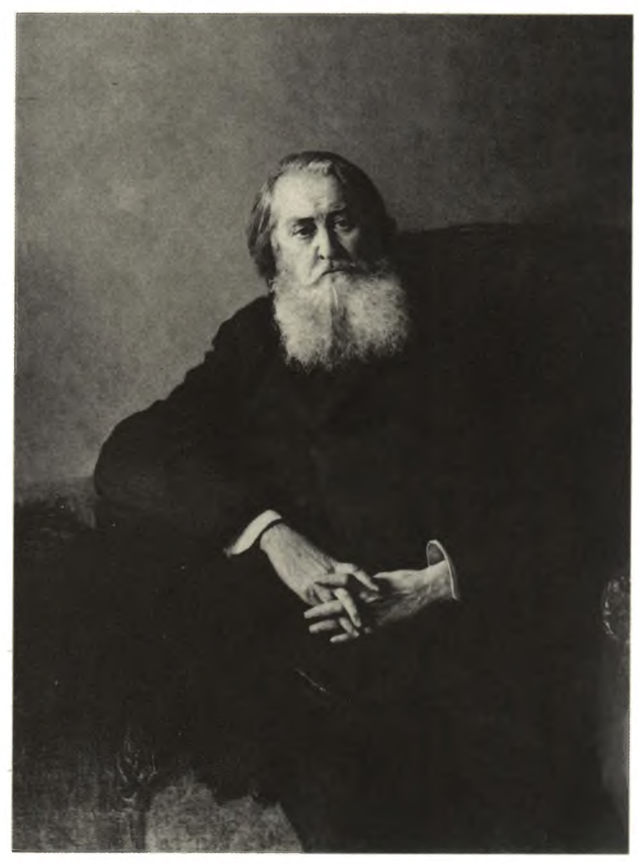




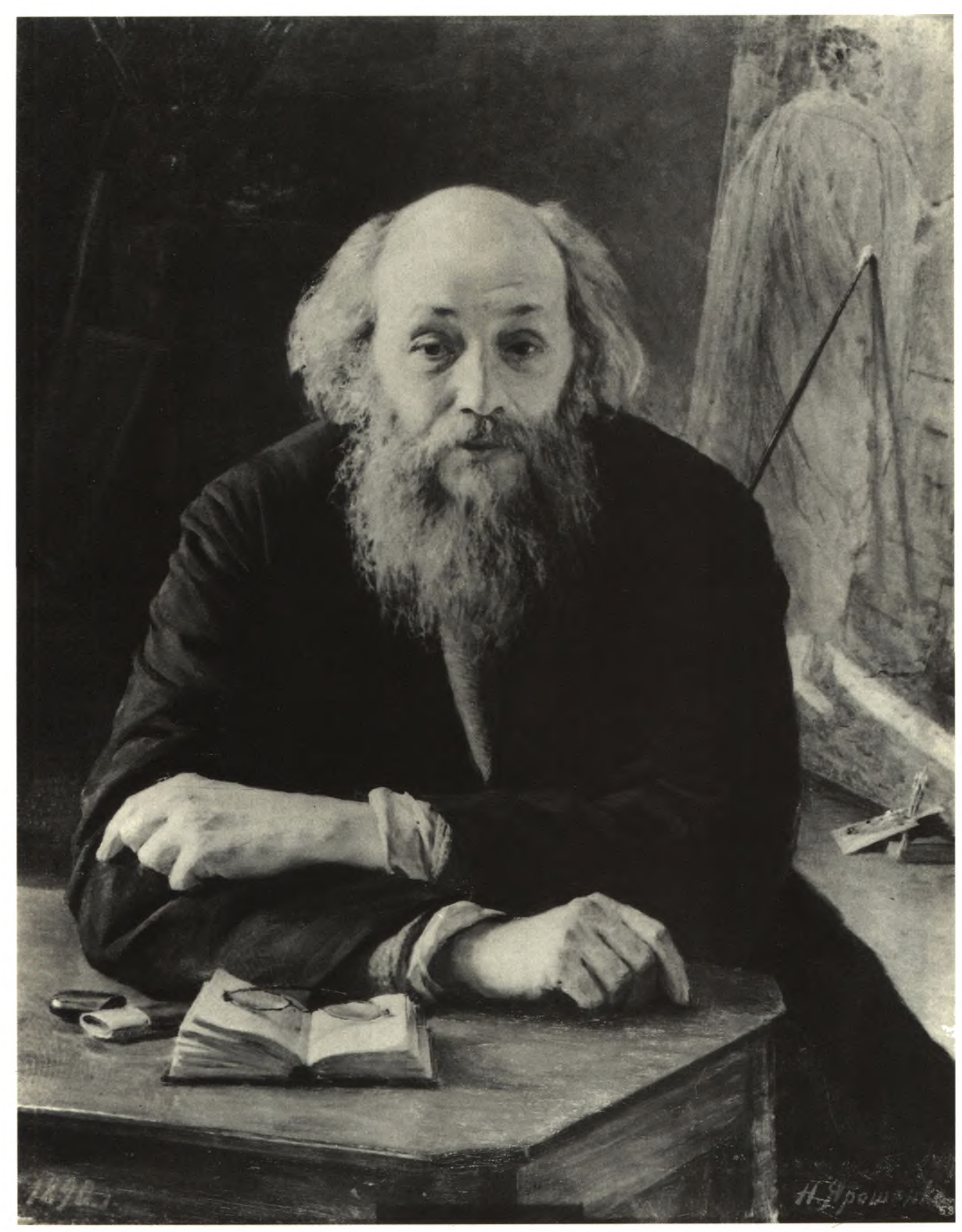
180. *Ярошенко Н. А.* КУРСИСТКА. 1883



181. *Ярошенко Н. А.* ПОРТРЕТ П. А. СТРЕПЕТОВОЙ. 1884



182. *Ярошенко Н. А.* ПОРТРЕТ А. Н. ПЛЕЩЕЕВА. 1887



183. *Ярошенко Н. А.* ПОРТРЕТ Н. Н. ГЕ. 1890





184. *Ярошенко Н. А.* В ТЕПЛЫХ КРАЯХ. 1890



185. *Ярошенко Н. А.* ПОРТРЕТ А. А. АУЭРБАХА. 1893

186. *Ярошенко Н. А.* НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ НОЧЬЮ. 1875

ТВОРЧЕСТВО И. Е. РЕПИНА — ВЫСШИЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ РУССКОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Почти вся сознательная жизнь Ильи Ефимовича Репина непосредственно связана с Товариществом или с людьми, создавшими это объединение.

Репин начал выставляться в Товариществе с 1874 года, а в 1878 году был избран его членом. Затем он шел с передвижниками в течение долгих десятилетий. Правда, отношения не были ровными. В 1887 году Репин выбыл из Товарищества на год. Более длительным был выход в 1891 году — Репин вернулся в объединение только семь лет спустя. Но нельзя преувеличивать значение этих фактов. Выходя из Товарищества, Репин оставался в среде передвижников. Внутренние связи с ними никогда не прерывались. Достаточно сказать, что Репин продолжал почти ежегодно участвовать на выставках Товарищества. С передвижниками шел он и трудные 1900-е и 1910-е годы. Попытки оторвать Репина от передвижников и даже противопоставить его сотоварищам, имевшие место и в дореволюционной печати и в советском искусствознании, лишены, в сущности, всякой почвы. Даже жизненный путь его сходен с путем большинства передвижников. Подобно большинству „шестидесятников“, Репин вырос в глуши (в г. Чугуеве), в среде, далекой от тех передовых освободительных идей, которыми жила демократическая интеллигенция. Правда, есть в биографии художника и отличия — Репин был сыном человека, тянувшего 27 лет лямку николаевской солдатчины, знавшего и зажиточную жизнь, но гораздо больше — зависимость и бедность. Вынужденный рано зарабатывать на жизнь, Репин уже в отрочестве завязал отношения с иконописцами и писал образа. Его первый учитель, иконописец И. М. Бунаков, был грамотным портретистом.



187. *Илья Ефимович Репин*

Приезд в Петербург (осенью 1863 года), знакомство с художественной молодежью, задушевные беседы с Крамским, сближение со Стасовым, с Антокольским и другими, жадное чтение общественно-политической литературы — все это шаг за шагом вытесняет из души Репина старый мир представлений. Он переживает такую же душевную перестройку, как и Максимов, Шишкин и ряд других будущих передвижников в годы своего первоначального становления.

„Мое очарование (Академией. — *Ф. Р.*) было беспредельно и долго, — говорит Репин в старости, вспоминая свои первые годы в Академии*, — пока беспощадная действительность не разочаровала моих традиционных обожаний ... Все мои идеалы: Рафаэль, Брюллов, Бруни и весь классический метод академий считался уже отсталым, вредным, бессмысленным ... В душе я еще был полон очарования старыми формами, чувствовал себя разбитым и оскорбленным со своими поверженными кумирами и глубоко страдал“[1], — заканчивает Репин.

Академические работы первых лет („Похищение сабинянок“, 1867; „Избиение первенцев египетских“, 1869) доказывают, что в этот период Репин еще действительно всецело следует традициям классицизма. Однако процесс отхода от академических принципов совершился — он был неотвратим. К началу 70-х годов преодоление академических традиций начинает ощущаться все отчетливее в живописи и рисунках молодого художника. „Воскрешение дочери Иаира“ (1871), последняя конкурсная академическая композиция, за которую он получил большую золотую медаль, говорит уже не только о необычайной силе дарования, но и о победе в творчестве Репина реалистических начал.

В переписке периода заграничной командировки Репин выступает уже как истый и пламенный последователь искусства критического реализма, вдохновленный эстетическими идеями революционных демократов.

В течение последующих десятилетий Репин кровно, органически связан с творческой деятельностью передвижников. Но если его товарищи сосредоточиваются преимущественно на каком-то одном круге творческих вопросов, Репин, человек неутомимой энергии и огромного творческого темперамента, решает одновременно *многие* из насущных проблем, охватывает и отражает разнообразные стороны действительности, выступая в различных жанрах живописи. Он относится к действительности с жадным, неиссякаемым интересом, с взволнованностью художника и гражданина.

Максимов, Мясоедов, Савицкий почти полностью поглощены крестьянской темой. Репин наряду с темами и образами, связанными с деревней („Экзамен в сельской школе“, „Проводы новобранца“, „Мужик с дурным глазом“, „Мужичок из робких“), создает свою монументальную эпопею „Крестный ход в Курской губернии“, пишет исторические картины („Царевна Софья“, „Иван Грозный и сын его Иван“, „Запорожцы“). Как и Ярошенко, он посвящает цикл полотен революционной интеллигенции („Арест пропагандиста“, „Отказ от исповеди“, „Не ждали“ и другие). Подобно Крамскому и Перову, оставляет огромную портретную галерею.

Как художник современной жизни, Репин поднимается на небывалую дотоле и в русском и в мировом искусстве высоту, ломая рамки бытовой живописи. Его картина „Бурлаки на Волге“ содержит глубокое обобще-

[1] Труды съезда художников. [Т.] 3, Пг., 1912, с. 89, 90.

ние, а „Крестный ход в Курской губернии" представляет целую энциклопедию современной ему русской жизни. Одного этого полотна было бы достаточно, чтобы сохранить имя Репина в истории мировой живописи, в ряду великих мастеров. Используя порой традиционные сюжеты, Репин воплощает в их рамках свои замыслы с той захватывающей мощью, с той выразительностью и полнотой, которые под силу только великому дарованию. Он находит новые, наиболее совершенные решения, которые поднимают искусство критического реализма на более высокую ступень.



Первым произведением, которое утвердило за Репиным не только отечественную, но и мировую славу как мастера национально русского и великого реалиста, была картина „Бурлаки на Волге" (1870-1873, ГРМ), которой мы уже неоднократно касались. Выбор сюжета картины глубоко связан со стремлением поставить в центре внимания не болельщиков за народ, но сам народ. Задаваясь вопросами, почему „Бурлаки" Репина выросли в произведение этапное для самого художника и для русской живописи, почему Репину удалось создать образы, исполненные такой суровой и глубокой правды, надо прежде всего отметить, что Репин наблюдал бурлаков не в мастерской, а в жизни, в их привычной среде. В таком наблюдении он видел путь, который, согласно представлению передвижников, вел к подлинной народности и типичности образов.

В своих поисках ярких, впечатляющих образов Репин имел великого и достойного предшественника в лице Александра Иванова. Огромная серия подготовительных этюдов, созданных А. Ивановым к картине „Явление Христа народу" — этюдов, которым он посвятил много лет жизни, — появилась в результате стремления художника глубоко, правдиво передать народные типы и характеры.

Конечно, Репин не мог следовать за Ивановым в его стремлении равнять „свои этюды по антикам". Тем не менее страстная жажда приникнуть к источнику народной жизни делает Ал. Иванова зачинателем дальнейших исканий русских художников в области подготовительной работы над картиной. Репин с наибольшей последовательностью шел за Ивановым применительно к новой задаче отражения современной жизни.

Подготовительный материал к „Бурлакам" Репина — это грандиозная серия этюдов, набросков, зарисовок, моделью для которых служили сами бурлаки, созданная в процессе знакомства с их жизнью на Волге. Когда картина была уже почти готова, Репин вторично поехал на Волгу, чтобы найти несколько новых фигур взамен не удовлетворявших его в картине.

Насколько важной в глазах Репина была эта обширная подготовительная работа, видно из того, что его книга воспоминаний о „Бурлаках"[2] посвящена не самой картине, а методу работы над ней путем сбора материалов непосредственно в самой действительности.

Никогда еще изучение натуры не было поднято на такую высоту, не проводилось так планомерно и не осознавалось так отчетливо как основа процесса, ведущего к созданию типического реалистического образа, как это было у Репина. Самый характер его этюдов и рисунков оказался по своему изобразительному языку во многом отличным от предшествующих работ самого Репина и во многом — от этюдов других передвижников.

В ранних рисунках Репина академического периода мы встречаем штриховку, равномерно и тщательно покрывающую голову и тело модели. Даже в лучших из этих рисунков, где тело дается со смелой и сочной объемностью, голова натурщика является как бы деталью, наименее интересующей художника*.

В рисунках, исполненных Репиным к „Бурлакам", мы видим обратное явление. Фигура обычно намечена несколькими резкими штрихами. Зато лицо прорабатывается с абсолютным вниманием, тонко отточенным карандашом, свободно ложащимися штрихами, то ясно различимыми, то сгущающимися до пятна. Не только общий характер лица, но и порой очень сложное выражение его передается с любовью и блестящим мастерством.

Те же черты встречаем мы и в этюдах. Основное в них — индивидуальная, тонкая и острая характеристика выбранного типа. Художник пишет их на открытом воздухе, и смелый живописный язык этюдов создает живое ощущение окружающей воздушной среды, игры солнечного света на загорелых, обветренных лицах. Художник смело применяет в тенях лиловые и голубые тона.

Репин еще не был за границей и не знал об импрессионизме. Его искания в области передачи света и цвета связаны со стремлением наиболее полно воспроизвести свои впечатления от действительности (в данном случае — от бурлаков в характерной для их труда среде — стихии воздуха и воды). Однако художник берет из жизни далеко не все, что попадает в поле его зрения, — он выбирает только то, что кажется ему типичным и нужным.

За каждым этюдом вставал подлинный человек со своей жизненной судьбой. Репин видел, как эти люди измучены тяжким трудом, как они, будучи низведены до положения тягловых животных, сохраняют человеческое достоинство. Общение с таким человеком, как Канин (прототип коренника бурлацкой ватаги), убеждало его, что эти люди исполнены могучих сил, пока еще затаенных в недрах народа.

Стасов вспоминает: „Этой картины еще не существовало, а уже все, что было лучшего между петербургскими художниками, ожидало от Репина чего-то необыкновенного: так были поразительны небольшие этюды масляными красками, привезенные им с Волги ... Я живо помню и теперь, как вместе с другими радовался и дивился, рассматривая эскизы и этюды Репина в правлении Академии; там было точно гуляние, так туда толпами и ходили художники и останавливались подолгу перед этими небольшими холстами, привезенными без подрамников и лежавшими на полу"[3].

[2] *Репин И. Е.* Бурлаки на Волге. Воспоминания. М.-Л., 1944.

[3] *Стасов В. В.* Илья Ефимович Репин. — „Пчела", 1875, № 3, с. 42; см. также: *Стасов В. В.* Собр. соч., т. 2. Спб., 1884, с. 161, 162.

Репиным в этой картине создана галерея ярких и сочных типических образов, которых до него не знало еще русское искусство. Два идущих впереди бурлака, с выражением твердости, силы, сметки и не сломленного житейскими невзгодами душевного благородства на лицах, как бы воплощают в себе лучшие черты народного характера. Не менее выразительна фигура четвертого бурлака: подогнутые ноги, изуродованное тело, налегшее на лямку всей своей тяжестью, готовое, кажется, рухнуть на землю, если эту лямку перерезать, длинные, жилистые натруженные руки. Лицо этого бурлака, из раскрытого рта которого почти осязаемо для слуха вырывается дыхание, воспринимается как олицетворение непосильного, каторжного труда.

Каждая из одиннадцати фигур вносит нечто новое, обогащает наше представление о людях, которые из года в год, надрываясь, тянули на бечеве баржи по великой русской реке.

Опираясь на свои жизненные наблюдения, Репин перестраивает и уточняет композицию уже готовой картины.

Мы уже говорили о больших достижениях в изображении движения у Перова, у Ге и других передвижников, условно названного *переходящим*. Репин в „Бурлаках" обогащает русскую живопись новыми достижениями в передаче движения. Он строит *поступательное* движение целой группы, и при этом движение *повторного* типа (у зрителя должно создаваться ощущение, что шаг этой чудовищной „сороконожки", по выражению Стасова, повторен уже множество раз и будет повторяться снова и снова).

В одном из эскизов бурлаки идут сплошной, нерасчлененной массой. Этот сплошной „частокол" фигур, расположенных по вертикалям, не создает еще должного впечатления движущейся массы, несмотря на то, что позы, выражающие напряжение и усилие движения, уже намечены. Эта сплошная, слитная масса не дает еще представления о характере движения, о его темпе и ритме. Репин разбивает шествие тремя интервалами. Первая группа — самая внушительная. Она состоит из четырех наиболее мощных фигур. Бурлаки этой группы идут не в профиль, что уменьшило бы в глазах зрителя их массу, а в три четверти, причем наиболее мощные части фигур, плечи и грудь, даются без существенных перспективных сокращений. За первым интервалом следует группа несколько более „облегченная". Она насчитывает также четыре фигуры, но четвертая почти закрыта передними. За следующим интервалом расположена группа из двух людей. Наконец, за последним, тяжело повисая на лямке, идет только один, последний бурлак.

Такое построение вереницы создает с первого взгляда впечатление тяжелого, мучительного движения. Мы ясно ощущаем то напряженное, нечеловеческое усилие, которое необходимо, чтобы сдвинуть с места баржу. Членение группы интервалами подчеркивается цветом. Фигура почти прямо идущего юноши („Ларьки"), начинающая вторую группу, и бурлака, возглавляющего третью, самые светлые (рубашка первого — розовая, второго — белая. Лица их наименее загорелые). Таким образом, ритм движения определяется и цветовыми акцентами.

Движение каждого из персонажей, поворот их голов не параллельны друг другу. Создается впечатление, что все они находятся в разных плоскостях. Поэтому общее движение группы воспринимается как сложное колебательное — идущее и вперед, и вглубь, и в сторону. Создается ощущение спаянности, взаимосвязанности фигур, отяжеленности шествия бурлаков, замедленности, лапидарности ритма их шагов. Все это усиливает жизненную убедительность изображенной сцены.

Картина „Бурлаки на Волге" начинает эпическую традицию сюжетной живописи, которая, как уже говорилось, становится ведущей в творчестве передвижников. Без „Бурлаков" не было бы такого произведения, как „Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" Максимова, и ряда картин конца 70-х — начала 80-х годов*.

Когда в 1873 году Репин как пенсионер Академии уезжает за границу (это право дала ему большая золотая медаль за конкурсную картину „Дочь Иаира"), он все же остается тесно связанным с жизнью России. Не только переписка с Крамским и Стасовым служит этой связью (переписка эта представляет один из самых замечательных человеческих документов России XIX века). Посетив Италию, Репин оседает в Париже, где в это время живет и работает целая колония передвижников (будущих и настоящих) — В. Поленов, К. Савицкий, А. Боголюбов и другие. Побывали в эти годы в Париже И. Крамской и В. Стасов. Показательно, что, как и Перов, Клодт и Шишкин, Репин зачастую тяготится своим отрывом от родины и возвращается раньше срока в Россию. По непосредственным результатам его пребывание за границей оказалось малопродуктивным — так полагал и сам Репин. Он с трудом довел до конца задуманную во Франции картину „Парижское кафе" (1875) — очень уж чужда была ему жизнь парижских бульваров. Неудача постигла Репина и в работе над картиной „Садко" (1875-1876, ГРМ). Картина вышла холодной и бесстрастной. Язык аллегории, для воплощения очень важной для художника идеи, был чужд ему.

Однако пребывание за границей имело и свои положительные стороны: широкое знакомство с подлинниками мировой классики и с современным западным искусством было очень важно для дальнейшего роста Репина как художника. Он искал то, что было близко его творческой индивидуальности. К современному французскому искусству он относился двойственно. Его не удовлетворяла поверхностность многих полотен, но он очень серьезно стремился отдать себе отчет в том новом, что он встречал на выставках во Франции, в частности у импрессионистов.

Полезны были для роста Репина как живописца недели, проведенные в Веле, в Нормандии, — здесь художник писал этюды на пленэре. Но в целом жизнь во Франции его томила. В 1876 году он вернулся на родину — сначала в Чугуев, затем в Москву и, наконец, в Петербург. В этот период, вплоть до персональной выставки в 1891 году, ознаменовавшей двадцатилетие творческой деятельности Репина, было создано большинство наиболее известных произведений художника.

О творческом расцвете Репина говорила необычайная значительность его произведений, из года в год появлявшихся на выставках. На такое огромное напряжение и полноту творческих сил указывают следующие данные: на 6-й выставке Репин наряду с другими работами показал „Протодиакона" и этюд „Мужичка из робких"; на 7-й — картину „Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре в 1698 году"; на 8-й — „Проводы новобранца"; на 9-й — портреты Мусоргского, Писемского, Ге, картину „Вечерницы"; на 10-й — целый цикл портретов, „Героя минувшей войны" и „Горбуна". В то же время Репин нашел в себе силы создать и показать на XI выставке картину, потребовавшую долгих лет подготовительного труда, — „Крестный ход в Курской губернии"; на XII — „Не ждали" и целый цикл превосходных портретов; на XIII — „Ивана Грозного и сына его Ивана" и снова портреты.

Немало работ миновало в эти годы (по тем или иным причинам) передвижные выставки. Сюда относятся „Арест пропагандиста", „Отказ от исповеди", „Сходка", которые были показаны зрителю только на персональной выставке Репина в 1891 году. Сюда же относится и работа над последней капитальной исторической картиной Репина — „Запорожцы". Начатая в 1878 году, она впервые была показана зрителю на персональной выставке, которая как бы подвела итог целой эпохе в творческом развитии Репина. Наконец, в эти годы было создано великое множество рисунков, книжных иллюстраций, театральных декораций и даже предприняты опыты в области скульптуры.

Произведения этого периода можно условно разбить на четыре группы. В ряде картин, рисунков, как и в „Бурлаках", действуют люди из трудовых низов, из гущи народных масс. Картины другой группы непосредственно связаны с проблемами освободительного движения и содержат образы радикальной, революционно настроенной интеллигенции. К третьей можно отнести картины исторического характера и к четвертой — портреты. Но произведения Репина, к каким бы группам они ни относились, объединены жадным любопытством к жизни народа, объединены темой человека во всей его индивидуальной неповторимости и сложности его психологии, его духовного мира.

Тема народа с особой силой прозвучала в монументальном полотне Репина „Крестный ход в Курской губернии" (1880–1883, ГТГ), одном из наиболее совершенных произведений художника и всей русской реалистической демократической школы живописи второй половины XIX века.

Параллельно работе над „Крестным ходом" Репин выступал с другими произведениями, что отнюдь не тормозило созревание замысла „Крестного хода", а, наоборот, помогало углубить и воплотить его наиболее полно. В картине „Явленная икона" (1876, ГРМ), изобразив „Крестный ход" происходящим в условиях патриархальной глуши, Репин приходит в дальнейшем к изображению крестного хода вблизи современного ему большого губернского города, что открывало гораздо большие возможности для решения тех широких задач, которые его воодушевляли.

Сюжеты массовых религиозных процессий были популярны у передвижников и их предшественников. Вспомним „Сельский крестный ход на пасхе" Перова, „Молебствие на поле о ниспослании дождя" Мясоедова, „Встречу иконы" Савицкого. После Репина тему крестного хода разрабатывал Пряничников. В конце 70-х–90-х годах к этой теме вернулся Савицкий*.

Частое обращение художников передвижнического лагеря к сюжету церковной процессии было вызвано отнюдь не интересом к религии. Причина популярности этой темы заключается в возможности вывести народ на улицу, показать его вне узких бытовых рамок, не в семейных, а в общественных связях.

В изображении религиозно-церковных процессий наблюдается тяга к „гражданскому эпосу" (как характеризовал Писарев тягу к роману в литературе). В „Крестном ходе" Перова действует только несколько персонажей — в названных полотнах Савицкого и Мясоедова уже целые толпы, у Репина — огромный народный поток. „Крестный ход" — это грандиозный по охвату современной действительности изобразительный эпос, он вызывает ассоциации с произведениями Гоголя, Щедрина, Толстого и другими величайшими творениями.

Ни в одной картине передвижников не были использованы с такой полнотой, как в „Крестном ходе", художественные завоевания предшествующих лет. Репин шел в своей картине от наследия Федотова и Ал. Иванова. Он учитывал также опыт создания многофигурных композиций и своими товарищами передвижниками.

Немаловажную роль сыграли здесь и зарубежные впечатления Репина — изучение произведений старых и современных мастеров.

Кроме того, общая композиция картины, столь же новаторская, как и в „Бурлаках", но гораздо более сложная, не могла быть решена с таким блеском, если бы Репин не опирался на опыт, накопленный в этой области Академией. В картине Репина действуют представители различных социальных слоев России 80-х годов — начиная от помещиков и купечества, кончая крестьянской беднотой.

Самый принцип организации шествия дает возможности художнику развернуть перед зрителем поистине грандиозную картину русского общества. Центральное место в ней занимает барыня, несущая икону. Репин выделяет эту фигуру целым рядом композиционных приемов.

На фигуре барыни происходит как бы смыкание главного потока шествия, разделенного на переднем плане широкими интервалами, со сплошной массой народа в глубине. Она выделяется и как светлое пятно на более темном фоне. Весь передний план перед ней освобожден от народа. Художник как бы сплотил вокруг барыни губернскую знать, губернских заправил — чиновничество, купечество, жандармерию, монашество. Сильных мира сего окружает двойной кордон пеших и конных стражей, охраняющих их нагайками и дубинками от соприкосновения с народом. Сама трактовка образов господ носит сатирический характер. Тупого самодовольства исполнена барыня, сознающая себя „солью земли". Ее жирный подбородок упирается в край доверенной ей чу-

дотворной иконы. Сопровождающий барыню купец сродни купцам „из породы Разуваевых и Колупаевых", как выразился один из современных Репину критиков. Он еще плоть от плоти „темного царства" Островского. Но, выросший в пореформенные годы, он отмечен чертами хищника нового пошиба. Его грузно раскачивающаяся фигура, не привыкшая к пешему хождению, облачена в „немецкое платье" — черную тройку. К этой группе принадлежит и дьякон — типичный представитель городского духовенства, имеющего дело с городской знатью. Это уже не чугуевский Варлаамище. В „Крестном ходе" как бы в лоб сталкиваются персонажи, находящиеся на разных общественных полюсах.

Прием противопоставления Репин усиливает и обостряет повтором однохарактерных типов. Так, например, с фигурой барыни перекликается фигура богомольной девушки-мещанки, несущей пустой футляр от иконы. С большой тонкостью найдены поза и жест рук, которыми она с выражением трепетного благоговения держит киот. И девушка-мещанка и группа певчих, обрисованные с мягким юмором, напоминают героев Маковского.

Барыню с иконой охраняет от напора толпы староста. Жест его поднятой руки с палкой многократно повторен. Один из стражников, перекинувшись с седла, наотмашь опускает нагайку на головы богомольцев, — по-видимому, там произошло какое-то столкновение; передний из цепи взявшихся за руки хозяйственных мужичков оттесняет палкой устремленного вперед горбуна. Этим настойчивым повторением однородных движений усиливается их воздействие.

Совершенно иначе решены в картине образы бедных крестьян. Подобно Максимову, Мясоедову, Савицкому, Репин изображает деревенскую бедноту с огромной теплотой и сочувствием. Его богомолки и горбун — это люди добрые, искренние, верующие в возможность чуда и избавления. К характеристике этих персонажей Репин относится с особым вниманием. Сохранилась целая серия этюдов и рисунков горбуна, замечательный этюд маслом богомолок и другие. В этюде богомолки изображены стоящими на краю высокого холма. Уходящие за ними дороги говорят о пройденном ими немалом пути. Страннические котомки, густой коричневый загар на лицах усиливают это впечатление. В картине богомолки показаны в толпе. Чтобы создать и здесь ощущение проделанного ими долгого пути, художник ставит богомолок не рядом, а одну за другой, выдвигая на передний план старшую — согнутую, тяжело опирающуюся на свой посох, с выражением покорной и фанатической веры.

Образ горбуна, также изображенного на переднем плане, исполнен глубокой внутренней сосредоточенности, — живой взгляд его умных глаз говорит о богатстве внутренней жизни. Это один из наиболее проникновенных и одухотворенных народных образов, созданных в русском искусстве.

Максимов, Мясоедов и другие художники показывали в своих произведениях, как патриархальная деревня, раздираемая противоречиями становящегося капитализма, расслаивалась на кулацкую верхушку и катастрофически нищающие массы. Репин изображает этот процесс сложнее и многограннее. Он видит в деревне и средние слои, за счет которых идет в основном пополнение бедноты, но часть их изо всех сил тянется к кулакам. Его характеристика представителей низших классов чрезвычайно многогранна. Каждый участник шествия, особенно те, кто на переднем плане, обрисован художником четко и ясно как в чисто человеческом, так и в социальном плане.

Вся разноликая человеческая толпа показана в состоянии движения. Мощный поток людей, как бы вытекая из-за узкого поворота дороги, движется по диагонали холста. Эта композиция глубоко осмыслена.

Репин воспроизводит сцену шествия с той точки зрения, с которой ее мог наблюдать зритель в жизни. Его задача — заставить зрителя верить в жизненность изображаемого. Точку зрения зрителя крестного хода в жизни он как бы отождествляет с точкой зрения зрителя крестного хода на картине, и в этом в значительной мере секрет поразительной жизненной естественности изображенной в ней массовой сцены. Показательны в этом смысле следующие строки „Живописного обозрения": „Первое впечатление картины чрезвычайно сильно и странно, — вы так отчетливо, так ясно, так живо видите перед собой идущую на вас, движущуюся толпу, что вам невольно хочется посторониться, дать ей место"[4]. Рецензент видит также, как за главными лицами «валом валит» тысячеголовая и тысячеголосая толпа народа"[5].

Очень существенно построение движения в „Крестном ходе", — уже на примере „Бурлаков" мы видели, что Репин для передачи темпа и характера движения применил принцип интервалов. Этот же принцип, но в значительно более усложненной форме использован и в данном произведении. Шествие разбито на два параллельных потока (главный и боковой). Рассмотрим расположение групп в центральном потоке.

Он, этот центральный поток, начинается двумя рядами крестьян, на плечах которых тяжело покоится фонарь. Затем интервал и вторая группа — певчие и женщины, несущие футляр от иконы. Новый, более просторный интервал освобождает место лишь для одной фигуры — фигуры дьякона. Вслед за дьяконом — снова интервал. За этим последним интервалом — барыня, несущая икону. На фигуре барыни и происходит, как уже говорилось, смыкание центрального течения шествия с массой крестного хода в целом.

Большое значение для передачи движения „Крестного хода", его темпа и ритма имеют дополнительные интервалы. Важная роль в общей композиции принадлежит рядам конных стражников и сотских с бляхами, возвышающихся через определенные промежутки над толпой, а фактически продолжающих ритмическое построение передних планов картины. Кроме конных фигур ритмические интервалы создаются и хоругвями.

Линия ритмических членений начинается с изображения фонаря на переднем плане. Надо отметить, что

[4] *Маленький художник.* [Полевой П. Н.] Передвижная выставка. — „Живописное обозрение", 1888, № 12, с. 187.

[5] Там же.

изображение фонаря, который кажется на первый взгляд слишком громоздким и даже, быть может, ненужным, по существу, имеет огромное значение не только для уточнения самого сюжета картины, но и для передачи характера и ритма движения, для создания самой иллюзии движущихся масс. Если его закрыть, — шествие сразу теряет свой динамический характер.

Интересно построение группы крестьянской бедноты, вливающейся в крестный ход слева. Движение этой группы несколько зигзагообразно. Она то обтекает невидимое препятствие — неровность дороги, то оттесняется заградительной цепью, не дающей ей нарушить важное, медлительное шествие по центральному руслу. Все это создает ощущение живой, движущейся, колеблющейся массы.

Обращает на себя внимание продуманное построение интервалов и потоков. Их одинаковость могла бы создать впечатление четко организованного движения (подобного маршу солдат). Наоборот, разнобой интервалов, изгибы потоков, многообразие поворотов действующих лиц (вплоть до поворота одного из всадников спиной), колеблющийся характер движения боковых групп создают впечатление мощного стихийного людского потока.

Репину удается с исключительной органичностью и цельностью сочетать здесь построение сложнейшего многолюдного потока с острой социально-смысловой мотивировкой распределения действующих групп и лиц. Интервалы фиксируют внимание на основных персонажах — барыне, дьяконе, девушке с футляром от иконы. Боковые ответвления потока выносят на первый план фигуру горбуна. Общее ритмическое членение приковывает внимание зрителя к заградительному конному кордону.

Характеристика движения процессии как движения задерживаемого и затрудненного заостряет одну из очень важных сторон идейного замысла картины. Художник передает не только массовое стечение людей к крестному ходу, но и зрительно убеждает в том, что „серый“, посторонний, бродячий народ оттесняется от участия в религиозном действии, что его движение к центральной магистрали шествия встречает противодействие. Художник подводит таким образом зрителя к восприятию основной идеи картины. Он дает в „Крестном ходе“ как бы три типа движения. Каждый из этих типов глубоко осмыслен и социально обусловлен. Движение действующих лиц, принадлежащих к господствующим классам — барыня, окружающая ее группа и протодьякон, — исполнено самодовольства и важности.

Движению второго типа (едущие жандармы, урядники, сотские) присущи застылость и тупая скованность. В движении крестьянской массы чувствуется подавленность, экзальтированность, искренняя вера в избавление от пороков и напастей. Не случайно горбун изображен на переднем плане, близко к зрителю: ничто так не закрепляет у зрителя ощущение устремленности, веры в чудо, жажды избавления от уродства и приниженности, как наклон фигуры горбуна, лицо которого светится надеждой и говорит о друховном богатстве его пока несостоявшейся личности.

Очень большую роль в эмоциональном воздействии „Крестного хода“ играет знойное, пыльное марево, в котором движется процессия.

В живописном языке Репина за годы, отделяющие „Крестный ход“ от „Бурлаков“, совершилась эволюция — в том же направлении, в котором совершалась она и у остальных передвижников. Но он идет впереди своих товарищей, гораздо смелее и свободнее, чем они, передавая свет и воздействие, которое оказывает на предметы воздушная среда. В картине чувствуется обтекающий фигуры встречный поток воздуха, колеблющееся в нем красноватое облако пыли. Колыхание пыли, сквозь которую мерцают хоругви, создает ощущение сухого летнего зноя. Прекрасно передан теплый, пепельный оттенок иссушенного зноем чернозема. Создается иллюзия как бы излучаемого этой почвой струящегося раскаленного воздуха.

Общая цветовая композиция полотна представляет мастерски написанную живописную симфонию, в которой каждая человеческая группа наделена определенной колористической характеристикой. Так, в колористическое решение главного потока введены сильные удары золота (фонарь, риза, платье барыни). Фигуры крестьян написаны в строгой серой гамме. Однако эта гамма отличается исключительным богатством оттенков, от теплых и притушенных (с примесью горячих оранжевых тонов) до холодных стальных и голубых тонов различных оттенков. Эта гамма усиливает впечатление тяжелого зноя, усталости, истощенности бледных лиц. Большое внимание уделяет Репин выразительности фактуры картины. Изменяется сам метод наложения краски. В отличие от „Бурлаков“ с их „гладкой“ живописью „Крестный ход“ написан короткими, хорошо различимыми энергичными мазками, лепящими пластически выразительную объемную форму.

„Крестный ход“, а также полотна „Мужичок из робких“ (1877, Горьковский художественный музей), „Мужик с дурным глазом“ (1877, ГТГ), „Протодиакон“ (1877, ГТГ), этюды „Горбуна“ и другие работы, выполненные Репиным вскоре после возвращения на родину, свидетельствовали о смелости живописных исканий художника, о сложении индивидуальных особенностей и своеобразии его пластического языка. В „Крестном ходе“ это своеобразие воплощено в наиболее яркой и совершенной форме.

„Нечего и говорить, что картина написана великолепно“[6], — пишет анонимный автор в „Киевлянине“. „Чем дольше смотришь на картину г. Репина, тем сильнее убеждаешься в том, что этот сильный и могучий талант достиг уже полной зрелости ...“ — говорится в „Живописном обозрении“[7].

В рецензиях об одиннадцатой Передвижной выставке „Крестному ходу“ отводится основное внимание. Судя по этим отзывам, очевидно, что замысел художника во всей его сложности вполне доходил до рецензентов.

Любопытно отметить, что рецензент „Варшавского вестника“, помещая большую статью о выставке, в ка-

[6] 1883, 26 ноября.

[7] 1883, № 12, с. 187.

честве эпиграфа приводит широко известные строки Чернышевского (о задаче искусства „объяснять жизнь или быть приговором над явлениями жизни“), — имя Чернышевского, конечно, не приведено[8].

Прекрасно поняла содержание и могучую образную силу „Крестного хода“ и реакционная печать. Именно поэтому она и стремилась дискредитировать „Крестный ход“, обвинить его в нарочитой тенденциозности, низменности, неправде. Д. Стахеев, например, восклицал: „Как легкомысленно, по-детски, он обобщил виденное“[9].

Резкая обнаженность социальных характеристик персонажей смутила даже Третьякова, который упрекал Репина за отсутствие красивых лиц и просил „проникнуть всю картину верой“.

Огорчило Репина выступление Н. И. Мурашко в киевской газете „Заря“. Мурашко, как мы уже писали, был другом Репина еще с академических лет. Некогда они вместе присутствовали на казни Каракозова, потом вместе искали его могилу, едва избежав при этом ареста. После возвращения Репина из-за границы они встретились в Чугуеве, встречались и позже. Не может быть сомнений в том, что Мурашко был знаком со взглядами Репина. Между тем в упомянутой газете он отстаивает весьма сомнительную точку зрения.

Защищая Репина от воплей реакционеров, которые обвиняли художника в том, что он „опозорил“ народ и хочет показать, „как мы дики, какие мы варвары“, Мурашко, напротив, пытается доказать, что „Крестный ход“ — это совершенно бездумная картина, политически нейтральная: „Предоставим философию людям печати, оставим музыканту звуки, а живописцу цвет и линии“[10], — пишет он.

По-видимому, известное письмо Репина Мурашко от 30 ноября 1883 года, где Репин отстаивает эстетические заветы просветителей („я человек 60-х годов“), было ответом на эту статью, присланную Мурашко в письме своему старому другу. Решительно опровергая Мурашко, Репин говорит: „Окружающая жизнь меня слишком волнует...“, „действительность слишком возмутительна“.

И несмотря на то, что в картине „Крестный ход“ нет образов борцов против царизма, против самодержавного строя и церкви, она проникнута духом возмущения существующим социальным строем.

Поэтому не случайно, что параллельно с „Крестным ходом“ Репин пишет ряд произведений, непосредственно посвященных революционному движению 70-80-х годов. Это „Арест пропагандиста“ (1878-1892, ГТГ), „Под конвоем“ (1876, ГТГ), „Отказ от исповеди перед казнью (1879-1885, ГТГ), „Не ждали“ (1883-1888, ГТГ). В этой области его искания соприкасаются с Ярошенко.

Сочувствие Репина героям этого цикла совершенно бесспорно. Это видно в самой трактовке образов революционеров. Один из них остается стойким в своих убеждениях даже перед лицом смерти („Отказ от исповеди“); другой исполнен мужества, готовности отдать свои силы борьбе за освобождение народа („Арест пропагандиста“). Выразителен и образ оратора в „Сходке“. Весь его облик — вдохновенный, властный, умный. Пламя лампы озаряет огненным светом его длинные волосы, бороду, красную косоворотку.

Готовность народнических революционеров 70-х годов умереть за свои идеи, вера в близость революции овеяла их образы в произведениях Репина, как и Ярошенко, романтическим ореолом. В характеристике лиц враждебного социального лагеря, напротив, сильны элементы сатиры.

„Революционная“ серия Репина близка произведениям его сотоварищей, и в то же время она имеет ряд отличительных черт. Произведения этой серии отличаются особой экспрессией, драматизмом, резкими контрастами и противопоставлениями. Для них характерна динамика мазка, напряженный лаконизм общего решения при сохранении волнующей жизненности образов. Наиболее значительной среди работ этого круга является картина „Не ждали“ (1883, ГТГ). В ней изображено событие, знакомое демократическим кругам зрителей, — возвращение революционера из далекой ссылки в семью (согласно раннему варианту, — даже бежавшего из заключения). Репин показал это событие как бы в развитии. Он в полной мере использует здесь принципы переходящего движения. Позы, жесты персонажей показаны словно во времени. Кажется, что все они неизбежно должны перерасти в иные. Так, например, горничная сейчас закроет дверь, за ручку которой она держится. Ссыльный вот-вот остановится. Мать поднимется из-за стола. Ее движение еще не закончено, но уже возникает новое, навстречу сыну, и т. д. Все это создает ощущение нарастания психологической напряженности действия. Отсюда легкость прочтения сюжета. Действие с особой быстротой развертывается во времени, зритель ясно воспринимает и предшествующие и последующие звенья события.

Репин неоднократно переписывал образ самого ссыльного, утративший в результате в известной мере свойственные первому варианту черты благородного мужества*. Надо сказать, что если членов семьи ссыльного Репин писал с окружающих его людей, то работа над образом главного героя картины сопровождалась напряженными исканиями. Здесь дело не столько в поисках „прообраза“, подходящей модели, сколько в *истолковании* образа.

В трактовке образа героя „Не ждали“ как бы отразилась судьба народничества. Чем ожесточеннее становилась реакция, тем яснее обнаруживался кризис народнического движения.

Герой картины „Арест пропагандиста“ силен, энергичен, он готов продолжить неравный бой. В последнем варианте „Не ждали“ ссыльный производит впечатление человека, потерявшего почву под ногами. Думается, оба эти решения образов исторически очень верны. Стасов был прав, говоря о подлинной историчности серии Репина, посвященной освободительному движению 1870-1880-х годов.

[8] См.: „Варшав. дневник“, 1884, 2 янв.

[9] „Нов. время“, 1883, 4 (16) апр.

[10] *Мурашко Н. И.* XI Передвижная выставка. — „Заря“, Киев, 1883, 13 ноября.

В произведениях русской живописи был широко представлен быт купечества, крестьянства, чиновничества, различных слоев городского мещанства и т.д. Но быт разночинной интеллигенции, казалось бы, наиболее близкий художникам, только начинает попадать в поле их зрения. Добавим, что русское искусство знало интерьер усадебный и дворцовый, интерьер дворянского жилья начала 30-40-х годов XIX века. Федотов, Перов, а вслед за ними Корзухин, Неврев, Журавлев создают интерьер купеческий. Произведения этих художников дают представление о быте российского купечества середины прошлого века, работы Максимова, а затем Лемоха — об интерьере крестьянском.

Картина „Не ждали" впервые в русском искусстве воспроизводит жизненную обстановку трудовой интеллигенции. С исключительной теплотой в картине запечатлена психологическая атмосфера домашней жизни этой социальной группы. Репин знает все характерные мелочи этого быта. Невысокая комната, оклеенная дешевыми обоями, старое кресло — все говорит здесь о жизни на грани нужды. Портреты Шевченко и Некрасова на стене — свидетельства сочувствия демократическому движению. Рояль, отодвинутый к стене, большая географическая карта — свидетельства культурной жизни, уложенной в скромный бюджет. Это та обстановка, в которой и самому Репину и многим его товарищам приходилось проводить многие годы.

Скромная обстановка дома овеяна тем не менее поэзией и удивительной теплотой. Репин показывает голубое мерцание света, проникающего сквозь дверь балкона и мягко ложащегося на предметы. Всех членов семьи ссыльного Репин писал, как уже говорилось, с членов своей семьи или семей знакомых[11]. Первым из художников он сделал людей этого круга и привычную для них обстановку предметом поэтического воспроизведения.

В своем портретном творчестве Репин развивает и углубляет традиции Перова, Крамского и Ярошенко. Как и они, Репин создает целую серию портретов типовых. Его „Мужичок из робких", „Мужичок с дурным глазом" продолжают линию „Фомушки-сыча" Перова, „Полесовщика" Крамского. В то же время, как и Крамской и Ярошенко, Репин видел свой патриотический долг в том, чтобы запечатлеть лучших людей России. Хорошо известно, что он не только отверг предложение Третьякова написать портрет Каткова, но горячо возражал вообще против того, чтобы портрет этого реакционного публициста нашел место в русской национальной галерее (Третьяков внял убеждениям художника).

Портреты Репина — это обычно изображения поясные, выступающие из нейтрального фона и лишенные аксессуаров. Чаще всего это портреты социально-психологического характера. Им свойственно особое сочетание одухотворенности, напряженности духовной жизни изображенного с полнотой чувственной материальности плоти. Репин неоднократно навлекал на себя упреки идейных противников в якобы присущем ему физиологизме. В действительности сила портретов Репина именно в том, что они раскрывают интенсивную жизнь „ума и сердца" (портреты Пирогова, Мусоргского, многочисленные изображения Стасова и другие).

В портрете Н. И. Пирогова (1881, ГТГ) резкий поток света энергично лепит голову, выделяя ее из нейтрального, инертного фона. Создается впечатление самостоятельного бытия в картине личности человека. Искусно оперируя светом, художник создает ощущение живой, полнокровной, одушевленной плоти. И это придает портретам Репина особую, волнующую жизненность.

Вера в силы русского народа воплощалась у Репина не только в образах простых людей, но и в портретных изображениях русской интеллигенции. Говоря о Толстом, Репин сопоставляет его с Каниным: „Много лет спустя я вспомнил Канина (прообраз „ведущего" бурлака — *Ф. Р.*), когда передо мною, в посконной, пропотелой насквозь рубахе, проходил по бороздке с сохой за лошадью Лев Толстой ..."[12].

Очень часто в портретах лучших представителей интеллигенции мы ощущаем стремление художника показать, что они плоть от плоти народа. И в этом — особая демократичность портретов Репина. Они не всегда создают ощущение непосредственной беседы со зрителем, как, например, портреты Крамского. Но там, где оно есть, оно выражено с особой убедительностью. Прищуренные, острые глаза Пирогова устремлены вдаль с выражением зоркой наблюдательности, мудрой мысли. Так обозревает ученый свою аудиторию. Нередко написанные в несколько сеансов (портрет Мусоргского был написан Репиным в короткий период улучшения состояния здоровья умирающего композитора), портреты Репина с чрезвычайной концентрированностью воплощают представление, сложившееся у художника о личности изображаемого человека, о его общественном назначении.

Портретам М. П. Мусоргского (1881, ГТГ), Н. И. Пирогова, В. В. Стасова (1883, ГРМ), И. Е. Забелина (1887, ГТГ), Л. Н. Толстого (1887, ГТГ) и ряду других при свойственных им индивидуальных отличиях присущи общие, объединяющие их черты. Эти черты особенно бросаются в глаза при сравнении упомянутых портретов с портретами работы других передвижников. Интересно в этой связи сравнить репинскую трактовку образа Толстого с трактовкой, данной образу писателя Крамским. Толстой Репина внутренне активен. Писатель изображен сидящим, лишь слегка опирающимся на спинку кресла. В портрете Крамского свет рассеян и смягчен, фигура как бы слита со средой. У Репина Толстой выделяется резким силуэтом на светлом фоне. Свет направлен на него в упор. И это особенно хорошо подчеркивает действенный, волевой характер образа. Умные глаза пронзительно смотрят на зрителя. Ясно очерчен лоб, и выпуклость его подчеркнута бликом. В жесте рук и их характеристике та же энергическая готовность к действию. Цветовая гамма четкая, сильная. Разница между этим портретом и „Толстым" Крамского — разительная. Черты, свойственные изображению писателя, присущи всей упомянутой группе портретов. Утверждение реального земного бытия портретируемого служит у Репина важным средством выявления его общественной значимости.

[11] См.: *Грабарь И. Э.* И. Е. Репин. М., 1937.

[12] *Репин И. Е.* Далекое близкое, с. 272.

В области исторической живописи Репин, как и большинство передвижников и их предшественников — „шестидесятников“, проявляет особый интерес к переломным периодам в жизни русского народа. Как у Шварца и Ге, его особенно привлекают время царствования Ивана Грозного и Петра Первого.

Но, обращаясь к исторической живописи, Репин, как и его сотоварищи, предъявлял к ней, как и к бытовому жанру, те же требования — требования глубокого раскрытия социальной сущности событий, психологической мотивировки действий героев, правдивого воспроизведения обстановки, среды.

Но Репин острее и непосредственнее, чем кто бы то ни было из передвижников, умел передать ощущение преемственности современности и истории. Известно, что замысел картины „Иван Грозный и сын его Иван“ возник в связи с убийством Александра II народовольцами. Возможно, что мысль о создании картины „Царевна Софья Алексеевна в Новодевичьем монастыре в 1698 г.“ (1879, ГТГ) была навеяна борьбой женщин за право на активное участие в жизни (Репин формировался как художник в годы, когда вопрос этот был очень актуален)*.

И тема и даже сюжет картины „Иван Грозный и сын его Иван“ (1881-1885, ГТГ) не новы. О Грозном писали поэты, драматурги (вспомним трилогию А. К. Толстого), романисты. Грозного писали Шварц, Литовченко, Неврев и другие художники.

Но вряд ли есть еще одно произведение русского реалистического искусства XIX века, в том числе и самого Репина, в котором была бы дана столь сложная, поражающая своей глубиной и экспрессией психологическая характеристика исторического события.

В то же время картина поражает новизной и внутренней экспрессией своего решения. Ее построение предельно ясно и строго. Ему присущ строгий композиционный расчет. Объединенные в компактную группу, фигуры Грозного и царевича находятся непосредственно в геометрическом центре картины (на пересечении диагоналей). Причем головы отца и сына предельно сближены и помещены непосредственно над центром, в наиболее фиксируемой глазом части полотна. Фигура умирающего, лицо и руки царя, то есть психологически наиболее выразительные части, выделены светом. Остальные части картины погружены в тень. Репин проявил подлинную смелость, посадив царя на пол — в позе, которая казалась бы смешной, если бы не выражала такой степени ужаса и отчаяния. Надо было обладать огромным бесстрашием, чтобы на колени этой страшной, как бы сжавшейся для прыжка и борьбы фигуры Грозного положить тело умирающего сына.

Сложное выражение ужаса и раскаяния, с которыми Грозный прижимает к себе царевича, передано буквально во всем: в очерке его скорчившейся фигуры, в повороте головы со вставшими дыбом волосами, в застывшем взгляде широко открытых глаз, в судорожном движении рук, в отчаянии охватывающих голову и тело сына. Опадающее в смертельной слабости тело царевича, подгибающиеся бессильно ноги, изгиб руки, тщетно пытающейся поддержать и остановить это неуклонное оседание, — все это дано захватывающе, сильно, остро, динамично. Неудержимо струящиеся вниз складки одежды усиливают впечатление движения слабеющего тела.

Картина написана мазками разными и по цвету и по фактуре. Кисть художника приобретает здесь особую гибкость. Головы вылеплены бережно, тончайшим мазком, ковер — широким и мощным движением кисти. Колористическое решение картины соответствует ее общему эмоциональному строю. Она выдержана в тревожных, напряженно звучащих красных тонах разной насыщенности — от резких до глубоких и приглушенных. И даже самые сгущенные тени словно изнутри излучают красный цвет. Насыщенность богато нюансированным красным тоном усиливает присущий картине драматизм. В ней как бы ощущается волнение автора, его глубокое потрясение изображенным событием. Картина в целом необычайно, почти стереоскопически иллюзорна. Характер происходящего события мгновенно и остро воспринимается зрителем.

Патетика „Грозного“ сменяется жизнеутверждающим пафосом в картине „Запорожцы“ (1878-1891, ГРМ), последней исторической картине Репина. Дар жанриста с необычайным блеском сочетается в этом полотне с даром Репина-портретиста, создавшего в нем галерею сочных и ярких народных образов. Последний этап творческой деятельности Репина освещен в заключительной части настоящего труда.



188. *Репин И. Е.* БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ. 1870–1873

189. *Репин И. Е.* БУРЛАКИ НА ВОЛГЕ. Фрагмент



190. *Репин И. Е.* МУЖИЧОК ИЗ РОБКИХ. 1878



191. *Репин И. Е.* ЦАРЕВНА СОФЬЯ АЛЕКСЕЕВНА В НОВОДЕВИЧЬЕМ МОНАСТЫРЕ В 1698 ГОДУ. 1879

192. *Репин И. Е.* ПРОВОДЫ НОВОБРАНЦА. 1879



193. *Репин И. Е.* ПРОТОДИАКОН. 1877



194. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ А. Ф. ПИСЕМСКОГО. 1880



195. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ М. П. МУСОРГСКОГО. 1881



196. ***Репин И. Е.*** **НЕ ЖДАЛИ. 1884–1888**



197. *Репин И. Е.* **КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ. 1880-1883**



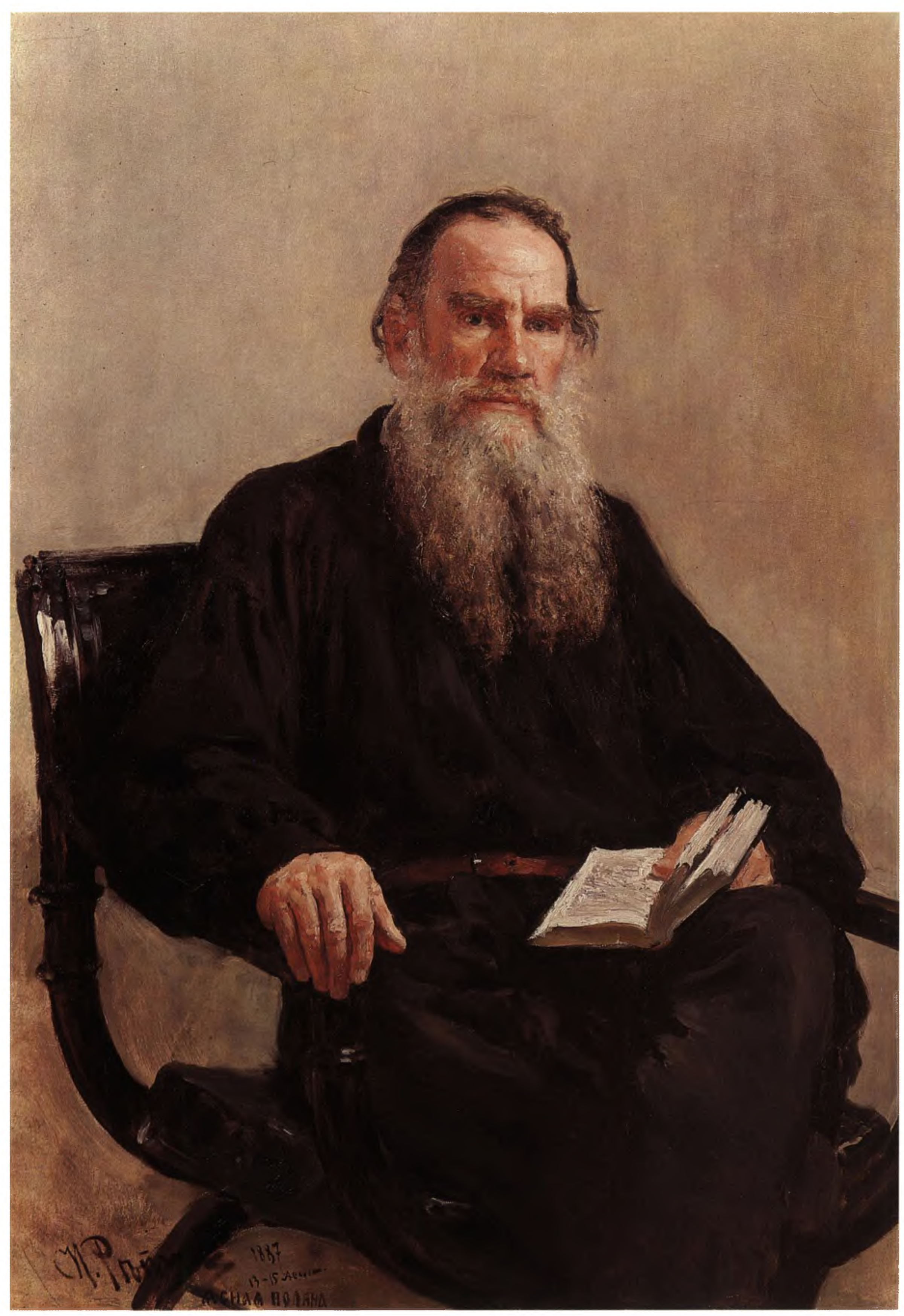
198. *Репин И. Е.* КРЕСТНЫЙ ХОД В ДУБОВОМ ЛЕСУ. ЯВЛЕННАЯ ИКОНА. 1878



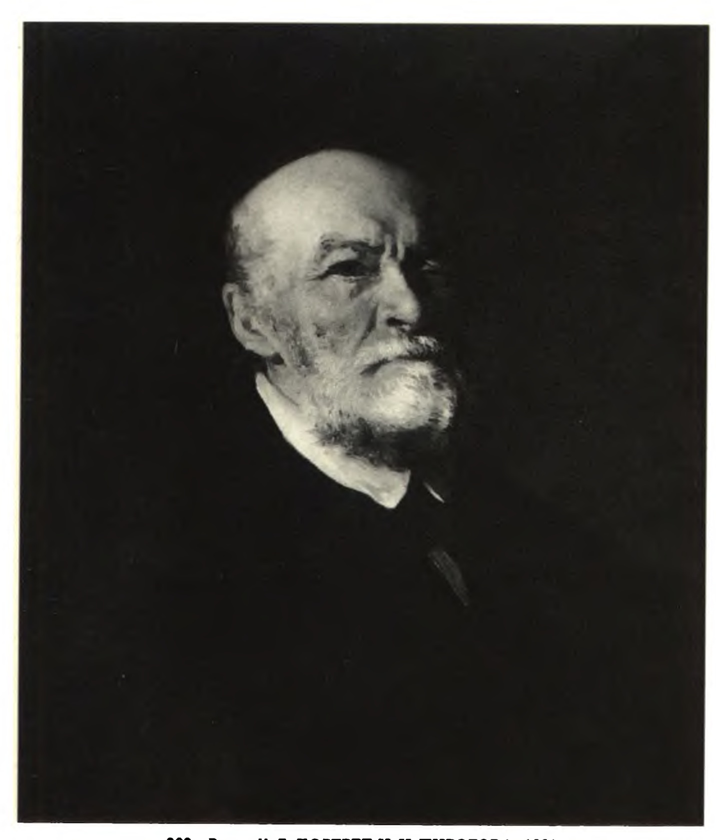
199. *Репин И. Е.* КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ. Эскиз. 1876



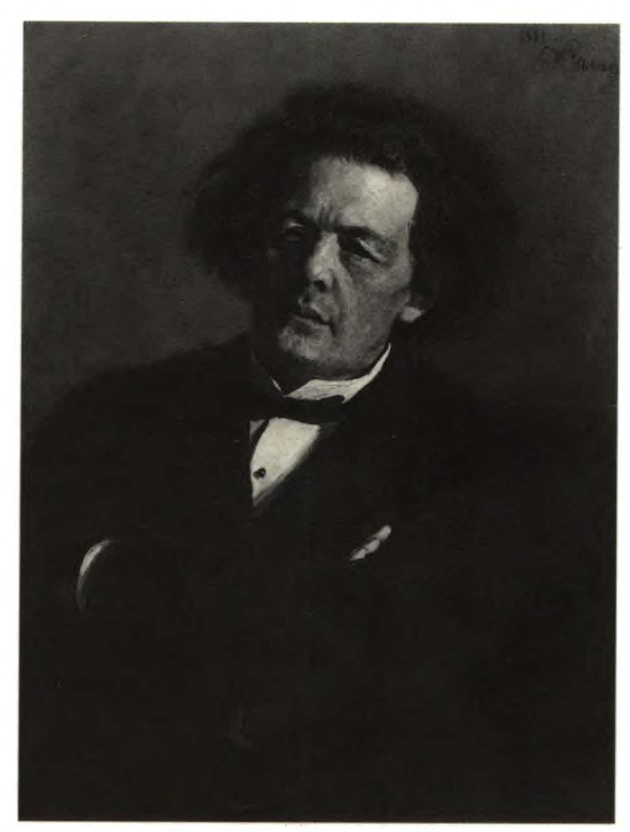
200. ***Репин И. Е.*** **КРЕСТНЫЙ ХОД В КУРСКОЙ ГУБЕРНИИ. Фрагмент**



201. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ Л. Н. ТОЛСТОГО. 1887



202. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ Н. И. ПИРОГОВА. 1881

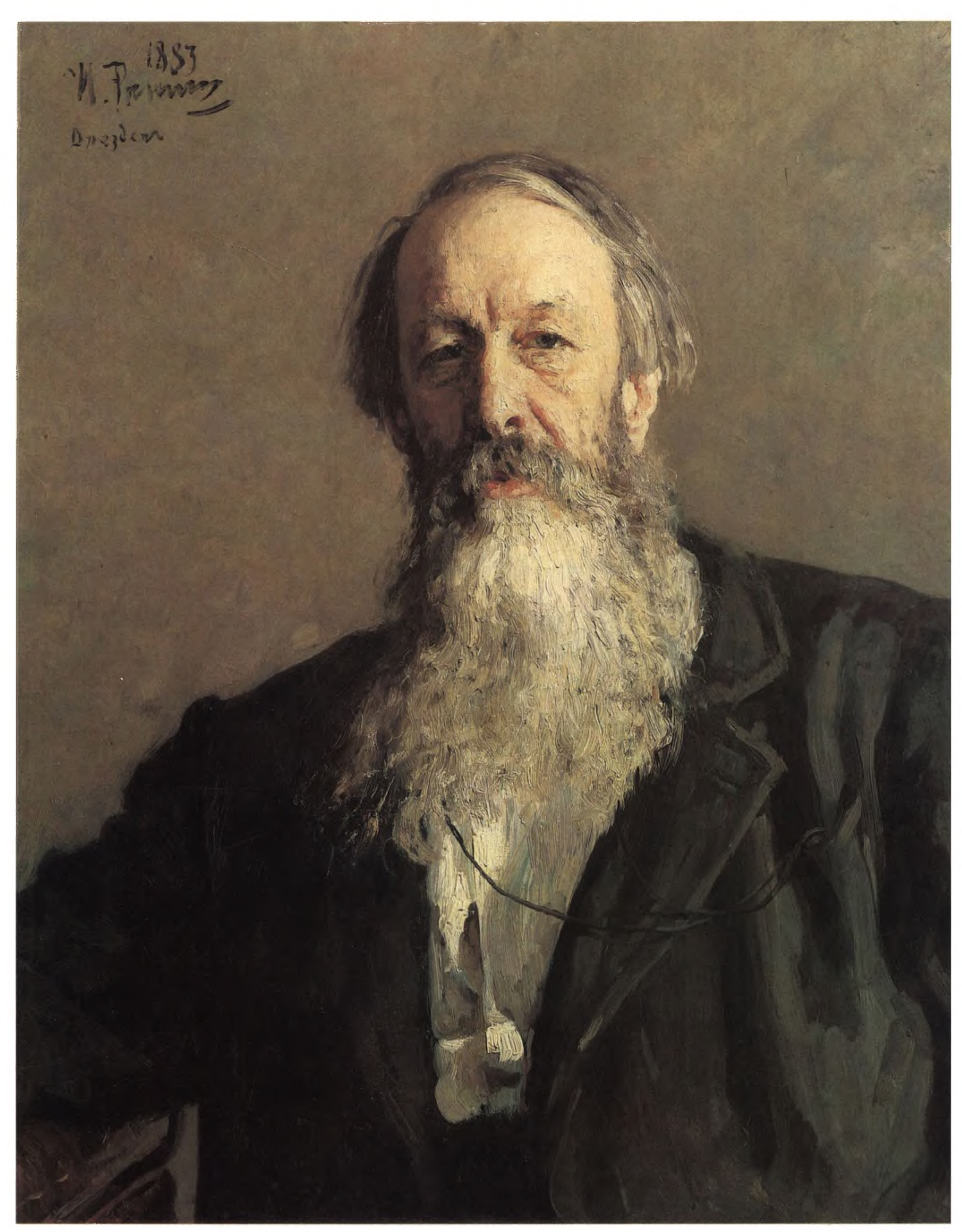


203. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ А. Г. РУБИНШТЕЙНА. 1881

204. *Репин И. Е.* АРЕСТ ПРОПАГАНДИСТА. 1878-1892



205. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ П. А. СТРЕПЕТОВОЙ. 1882



206. ***Репин И. Е.*** **ПОРТРЕТ В. В. СТАСОВА. 1883**



207. *Репин И. Е.* ИВАН ГРОЗНЫЙ И СЫН ЕГО ИВАН. 1885

208. *Репин И. Е.* ЗАПОРОЖЦЫ. 1878–1891



209. *Репин И. Е.* ЗАПОРОЖЦЫ. Фрагмент



210. *Репин И. Е.* ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО СОВЕТА. 1901-1903





211. *Репин И. Е.* ПОРТРЕТ ЧЛЕНОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО СОВЕТА И. Л. ГОРЕМЫКИНА И Н. Н. ГЕРАРДА. 1902–1903

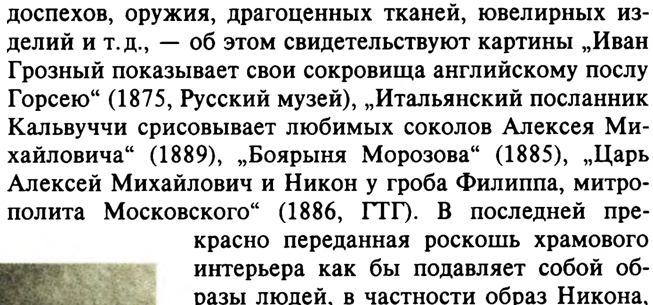
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Круг исторических живописцев в Товариществе в 80-х и начале 90-х годов значительно изменился. Умер Гун; Поленов больше не обращался к темам и образам своих ранних произведений. Художник увлекается в эти годы евангельскими сюжетами. Он создает большой цикл картин, посвященных жизни Христа, трактуемого как воплощение идеала человечности. Наиболее значительная картина этого цикла — „Христос и грешница" (1887, Русский музей). Картина вызвала сочувственный отклик такого писателя, как В. Короленко. Она появилась на XV выставке в 1887 году, одновременно с „Боярыней Морозовой" Сурикова, и рецензенты сравнивали между собой эти произведения.



212. *Александр Дмитриевич Литовченко*

К евангельским сюжетам возвращается и Ге. Как и в „Тайной вечере" 60-х годов, основной пафос его новых произведений, и особенно картины „Что есть истина?" (1890, ГТГ), — морально-философский. Но на выставках этих лет появляется немало произведений, посвященных отечественной истории. Они, однако, далеко не равнозначны по своим художественным качествам. Авторы этих картин не всегда могли подняться над описательно-этнографической или описательно-археологической трактовкой явлений далекого прошлого. Это можно отнести, например, к творчеству Александра Дмитриевича Литовченко (1835-1890)[1]. Участник „бунта 14-ти", он был членом первой Артели, дружил с Крамским, которому был искренне предан (даже жил с ним в одном доме и на одной площадке). В состав Товарищества он вошел с 1876 года (в этом году он впервые экспонировался и был избран членом). П. Н. Погодин, хорошо знавший Литовченко, говорит о его горячей преданности делу передвижников и их идеям. В академические годы на Литовченко возлагались большие надежды. Основания для этого были. Литовченко рано овладел профессиональной стороной своего искусства, прекрасно рисовал. Его портреты, представленные на передвижных выставках, отличались мастерством исполнения. Он был увлечен русской стариной. П. Н. Полевой вспоминает, что Литовченко говорил „с неподражаемым восторгом и пафосом о всяких кафтанах, чгах, горлатных шапках, ларцах, ссадаках и бахтерцах"[2]. Воспроизведением предметов быта и материальной культуры Древней Руси художник нередко и ограничивал свою задачу. Это определяло и выбор тем и сюжетов, которые облегчали ему возможность показать во всем блеске красоту старинных



доспехов, оружия, драгоценных тканей, ювелирных изделий и т. д., — об этом свидетельствуют картины „Иван Грозный показывает свои сокровища английскому послу Горсею" (1875, Русский музей), „Итальянский посланник Кальвуччи срисовывает любимых соколов Алексея Михайловича" (1889), „Боярыня Морозова" (1885), „Царь Алексей Михайлович и Никон у гроба Филиппа, митрополита Московского" (1886, ГТГ). В последней прекрасно переданная роскошь храмового интерьера как бы подавляет собой образы людей, в частности образ Никона, для которого позировал В. В. Стасов.

В роли летописца событий русской истории нередко выступает в эти годы известный жанрист Н. В. Неврев. Его увлекала эпоха так называемого Смутного времени: „Дмитрий Самозванец у Вишневецкого" (1881), „Представление Ксении Годуновой Самозванцу" (1882), „Марина Мнишек в тюрьме" (1886) и другие. К его наиболее интересным историческим полотнам относятся „Патриарх Никон перед судом" и „Княжна Юсупова перед пострижением" (1886, ГТГ), свидетельствующие о стремлении художника к психологической трактовке образов, о его прекрасном знании исторической эпохи, обстановки, костюма.

Несколько особняком стоит картина Неврева „Трагик Мочалов в кругу своих поклонников в 1837 г." (1888). Она относится к новой отрасли живописи — живописи, посвященной истории отечественной культуры, — которая начинала слагаться (вспомним „Пушкина в Михайловском" Ге) в эти годы, но на выставках занимала еще скромное место.

Стасов говорил об исторических полотнах Литовченко, Неврева и некоторых других живописцев, также отошедших в эти годы от тем современности, что они „не изобразили никакой истории ни людей, ни характеров, ни событий, а только — собрание исторических костюмов и утвари, скопированных в музеях"[3].

Главные тенденции развития исторической живописи определялись в эти годы творчеством трех мастеров — Репина, Виктора Васнецова и Сурикова.

[1] Выходец из Полтавщины, он всю жизнь провел в Петербурге.

[2] *Полевой П. Н.* Воспоминания о художнике А. Д. Литовченко. — „Ист. вестн.", 1890, т. 13, дек., № 12, с. 755-762.

[3] *Стасов В.* Двадцать пять лет русского искусства. Избр. соч., т. 2, с. 453.



213. *Литовченко А.Д.* ИВАН ГРОЗНЫЙ ПОКАЗЫВАЕТ СОКРОВИЩА АНГЛИЙСКОМУ ПОСЛУ ГОРСЕЮ. 1875



214. *Литовченко А.Д.* ЦАРЬ АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ И НИКОН, АРХИЕПИСКОП НОВГОРОДСКИЙ. 1886

ТВОРЧЕСТВО В. И. СУРИКОВА — ВЫСШИЙ ЭТАП РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Судьба Василия Ивановича Сурикова родственна судьбам большинства передвижников. Как и многие из них, он вырос вдали от столиц; преодолевая большие трудности, сумел поступить в Академию художеств. Суриков родился в Красноярске в 1848 году, в казацкой семье (предки его, по-видимому, некогда жили на Дону и пришли в Сибирь при Иоанне Грозном — с Ермаком). Прадеды художника участвовали в красноярском бунте XVIII века, и род Сурикова гордился этими вольнолюбивыми предками. Современный исследователь творчества Сурикова В. С. Кеменов пишет: „Через род Суриковых он чувствовал себя как бы участником истории XVI-XVII веков“[1].

Уклад жизни Сибири во многом сохранил тот облик, который уже давно исчез в центральной части европейской России. Это отмечают положительно все биографы Сурикова.

Но детство и ранняя юность художника питались и другими впечатлениями. Отец его, в сущности, прямого отношения к казачеству уже не имел. Он служил в земском суде, был человеком начитанным и для своей среды образованным. Был он одарен музыкально и немного рисовал. А близкие родственники Сурикова серьезно увлекались живописью. Это дает возможность понять, почему призвание юноши было встречено сочувственно в его семье, а также и то, почему впоследствии Суриков так легко сдал необходимые экзамены по общеобразовательным предметам, которые для многих молодых провинциалов оказывались камнем преткновения.



215. *Василий Иванович Суриков*

Дарование будущего художника было замечено и поддержано еще школьным учителем рисования Н. Б. Гребневым[2]. Возникает мечта об Академии. Но осуществление ее долго кажется невозможным. Семья лишилась отца. Молодой Суриков, как и в свое время Крамской и многие другие, принужден был рано включиться в борьбу за существование.

После нескольких лет неблагодарного и томительного прозябания в качестве рядового писца Сурикову при поддержке местного мецената, рыбопромышленника П. И. Кузнецова, удается не только добраться до Петербурга, но и посвятить несколько лет обучению, не заботясь о заработке[3]. Сурикову не сразу удалось поступить в Академию. Первая неудача, весной 1869 года, не обескураживает его. После подготовительных занятий в школе Общества поощрения художеств осенью того же года он снова держал экзамены и на этот раз был принят.

В Академии бесспорное дарование молодого художника было очень скоро замечено. В дальнейшем благодаря советам и поддержке П. П. Чистякова академическая школа оказалась действительно плодотворной для Сурикова, развила присущий ему исключительный дар композиции. Общение с представителями передовой художественной общественности, видимо, началось у Сурикова вскоре же по приезде в Петербург. Уже в 1870 году „Художественный автограф“, который издавался санкт-петербургской Артелью художников, воспроизводит первую самостоятельную картину Сурикова — „Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге“*. Об академических работах Сурикова говорила печать. Репродукции с его картины печатались в журналах („Пир Валтасара“, 1874). О картине „Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы“, написанной по конкурсной программе, тепло отозвался Прахов[4]. Этой картиной Суриков закончил обучение в Академии. Однако никому из конкурентов, в том числе и Сурикову, не была присуждена большая золотая медаль**

Остается неясным, почему Суриков отказался от выхлопотанной для него Академией суммы на заграничное путешествие. Не потому ли, что, как многие передвижники — как Перов, Максимов и Клодт, Шишкин и другие, — он полагал, что молодое дарование должно зреть на родной почве?[5]

Во всяком случае, он предпочел заказ на исполнение картин, изображающих четыре Вселенских собора христианской церкви для строящегося в Москве храма Христа Спасителя. Вряд ли следует расценивать работу над этими обширными композициями как случайное явление в творческой биографии Сурикова. Тема Соборов, с их острыми дискуссиями, которые кончались часто трагически для инакомыслящих, еретиков, отвечала складу дарования Сурикова[6].

Правда, его стремление дать в этих композициях образы драматические, исполненные кипением борьбы, все

[1] *Кеменов В. С.* Философско-исторические основы творчества Сурикова. — „Искусство“, 1948, № 2, с. 51.

[2] Н. Б. Гребнев был воспитанником Московского Училища живописи, ваяния и зодчества.

[3] П. И. Кузнецов выдавал стипендию Сурикову в годы его обучения.

[4] „Пчела“, 1876, № 42, с. 14; см. об оценке ранних работ Сурикова статью С. Н. Гольдштейн „Произведения Сурикова в оценке современной ему критики“ (В. И. Суриков. К столетию со дня рождения. М., 1948).

[5] Есть и другое предположение: Суриков хотел заработать деньги, чтобы потом целиком отдаться своим творческим замыслам.

[6] В диссертации В. С. Кеменова „Историческая живопись В. И. Сурикова в 80-90-е годы“ приводится ряд интересных данных о работе Сурикова над „Соборами“ (См.: *Кеменов В. С.* В. И. Суриков. Историческая живопись. 1870-1890. М., 1987-примеч. ред.)

время наталкивались на противодействие сверху. Специальная комиссия настаивала на том, чтобы действующим лицам художник придал более благообразный вид. Приходилось „причесывать" их и в прямом и в переносном смысле этого слова (прилаживать бороды, смирять буйную копну волос одного из спорщиков и т.д.). И все же „Соборы"* дали Сурикову опыт композиционного построения многофигурных полотен, который был столь необходим для последующих картин.

Суриков, бесспорно, был знаком с некоторыми выдающимися деятелями передвижничества — вспомним его связи с Артелью. Однако после переезда в 1878 году в Москву происходит первое тесное сближение Сурикова с вернувшимися из Европы Поленовым[7], Репиным, В. Васнецовым и всей московской „колонией", увлеченной тем же, что и Суриков, — отечественной историей и русской стариной. Репин писал в эти годы „Царевну Софью", Васнецов делал первые шаги в области русской былины, сказки и древних эпосов. Ап. Васнецов рассказывает о том, что именно в этой компании он видел Сурикова в Абрамцеве: „Здесь я встретился с художниками из славной плеяды передвижников: Репиным, Поленовым, Суриковым и др."[8]. Первой значительной работой, в которой раскрылось яркое дарование Сурикова как исторического живописца, была картина „Утро стрелецкой казни" (1881, ГТГ). Когда она появилась на 9-й Передвижной выставке 1881 года, стало очевидным, что движение передвижников подготовило появление замечательного исторического живописца. В картине Сурикова получили свое дальнейшее развитие принципы „хоровой" картины, которые были заложены в русском искусстве предшествующих десятилетий.

Сюжетный замысел „Утра стрелецкой казни" раскрывается у Сурикова, как и в ряде полотен его современников и предшественников, посредством острых и резких противопоставлений. Применение этого принципа придает картине драматическое звучание, доходящее до подлинной трагедийности. В картине противопоставлены две группы персонажей, за которыми как бы встают исторически сложившиеся общественные силы: слева — стрельцы и примыкающий к ним народ, справа — Петр со своей свитой и ряды войск. Это противопоставление подчеркнуто выделением двух фигур — стрельца, кланяющегося народу перед казнью, и Петра (он единственный — на коне), — возвышающихся над толпой. Фигура стрельца не может остаться незамеченной — она помещена в геометрическом центре картины, на пересечении ее диагоналей. Стрелец стоит спиной к Петру и кланяется народу. Поза его не вызывает ощущения ни покорности, ни униженности.

Противопоставление многократно повторено. Отмечен всеми исследователями поединок взглядов рыжебородого стрельца и Петра.

Каждое противопоставление углубляет и обогащает общий замысел, дает почувствовать, что трагическая сцена расправы с мятежными стрельцами — это неотвратимое завершение борьбы старого и нового, чреватой жестокой ломкой всего, что тормозит ход исторического процесса. В этом произведении Суриков создает обширную галерею народных образов. В нем впервые в русской исторической живописи действуют не легендарные герои, но безымянные люди давно прошедшей эпохи, полные подлинной жизни. Целеустремленность, способность сложить голову за свою правду, мужество, несгибаемая сила выражены в образах стрельцов. Это могучие народные натуры, сходные по своему складу с Канниным Репина, с Полесовщиком И. Крамского и с крестьянами-богатырями Савицкого (из его картины „На войну"). Они-то и являются „хоровыми" героями картины.

Советский художник Б. В. Иогансон тонко подметил одно из важных качеств героев Сурикова — длительность их исторического существования: „За ними стоят века"[9], — пишет он. Да, персонажи Сурикова как бы прошли сквозь века. Художник создал образы, которые словно сконцентрировали столетиями формировавшиеся черты национального характера. Длительность определенных социальных отношений, веками слагавшиеся своеобразные устои быта вырабатывали такие устойчивые типы, противостоявшие и сопротивлявшиеся ломке патриархальных устоев. Отсюда черты, роднящие героев Сурикова с современными ему народными типами.

И думается, то, что Суриков сумел увидеть и воплотить глубинные, коренные особенности народного характера, и составляет одну из причин необычайной жизненности персонажей его картин. Стоит остановиться на женских образах картины „Утро стрелецкой казни". Они глубоко человечны. В них с большой силой выражено женское горе. Необычайно красноречивы позы старух, сидящих прямо на земле, и молодой женщины, припавшей в безмолвном отчаянии к мужу, и другой, простирающей руки вслед уводимому на смерть стрельцу, и даже маленькой, глубоко потрясенной девочки.

Женщины тесно обступили осужденных и словно слились с ними. Сценам семейного горя и прощания отведено в картине большое место. И от этого стирается ощущение того, что перед нами — участники воинского мятежа, сцена расправы с взбунтовавшимся стрелецким войском. Возникает уверенность, что стрельцы являются представителями общенародных интересов. Художник хочет показать глубокие народные корни мятежей и бунтов XVII века, народное недовольство, обострившееся в годы петровских реформ.

Известно, что Суриков не отступил здесь от исторической правды. Семьям бунтовщиков давали возможность проститься с обреченными мужьями, отцами, братьями. Однако В. С. Кеменов, сопоставляя картину с историческими источниками, убедительно показал, что Суриков производил отбор фактов, кое-что отбрасывал, порой совмещал события, относящиеся к разным дням, к разным местам действия. Отступая от правды случайных фактов, Суриков добивался, и достигал, яркости выражения главной, большой правды. В связи с „Утром стрелецкой казни" невольно вспоминается картина Савицкого

[7] На дружбу Сурикова и Поленова в молодости указывает письмо Савинова Чистякову (Отд. рукописей ГТГ).

[8] Отд. рукописей ГТГ, фонд Ап. Васнецова (*Васнецов Ап.* Как я сделался художником. Отрывок из автобиографии).

[9] *Иогансон Б. В.* Суриков-портретист. — В кн.: В. И. Суриков. К столетию со дня рождения. М., 1948, с. 103.

„На войну“. У Савицкого народная масса также состоит из семейных групп, горе прощания и у него обнажает искренние и глубокие чувства. Можно провести и прямые параллели, например между образом молодой женщины, которая в трагическом порыве простирает руки вслед мужу (в первом же варианте „На войну“), и женой стрельца, уже тронувшегося навстречу смерти.

Работа над обеими картинами шла почти одновременно. Но Савицкого не было в это время в Москве. Поэтому художники не были знакомы с работой друг друга до тех пор, пока картины не появились на выставках.

К образу Петра I Суриков обратился не впервые. В его картине „Вид памятника Петру I на Сенатской площади“ (1870) Петр предстает перед нами в виде романтически трактованного „медного всадника“ Фальконе. К Политехнической выставке 1872 года Суриков выполнил ряд рисунков.

В „Утре стрелецкой казни“ дано более сложное истолкование роли и деятельности Петра Первого. Твердо, сурово наблюдает Петр страшный ход событий. Но хотя образ царя намечен более бегло, чем образы стрельцов, он предстает перед зрителем не как злодей, а как свершитель тяжелого исторического долга. В его властном, непреклонном лице есть что-то трагическое. Нет черт злорадства и жестокости и в группе правой стороны. Сочувственно, грустно следит за развертывающимися драматическими сценами иностранец, а ведь, в представлении стрельцов, беды шли от иноземного засилья. Застыл в скорбном ожидании и старый боярин.

Дать в исторической картине такое множество персонажей, довести до зрителя сложную гамму их переживаний, выделить главные, поразительные по исторической значимости типы под силу только могучему и созревшему дарованию. Задача эта была столь же сложной, как и у Репина в „Крестном ходе“. Но, как и Репин, Суриков достиг, хотя и решал другие задачи, такого же высокого живописного мастерства, при котором каждое отдельное действующее лицо, подчиняясь целому, сохранило свой неповторимый облик, конкретность индивидуальной жизни.

Как и Перов, Репин и многие другие передвижники, Суриков нимало не боится фабульности, активного развития сюжета во времени. Наоборот, именно наличие развернутого повествования помогает ему достигнуть впечатления полноты и многообразия жизни. Может быть, еще в большей мере, чем Репину, Сурикову было присуще непревзойденное мастерство в построении сложной сюжетной композиции. Биографы Сурикова обычно приводят высказывания Сурикова, подтверждающие особый интерес его к этой проблеме: „Я в Академии больше всего композицией занимался. Меня там „композитором“ звали.

Выше говорилось о том, что замысел картины во многом раскрывается благодаря приему противопоставления. Наряду с этим приемом художник использует принцип ритмической организации масс, исходящий из самого существа развертывающегося действия. Это усиливает напряженный драматический характер движения, которое ведет взгляд зрителя через все перипетии происходящего события. Ритм движения от переднего плана в глубину, к месту казни постепенно нарастает и наконец, в группе ведомого к виселице стрельца, получает неотвратимое завершение. Стрелец поднялся, бросил оземь ненужную уже, но еще тлеющую свечу, скинул малиновый кафтан и двинулся в свой последний, короткий путь. В развитии этого уходящего вглубь движения немалую роль играет чередование фигур окружения Петра, а также ритмические повторы зубцов Кремлевской стены, направляющих взгляд к виднеющимся виселицам.

Однако пристальное внимание Сурикова к проблеме композиции не было всепоглощающим. Его глубоко волновали все стороны пластического и живописного решения, начиная от создания образов основных героев картины до мелких, казалось бы, деталей. Об этом свидетельствуют и отдельные высказывания художника. Так, например, о дугах и телегах (имеется в виду „Утро стрелецкой казни“) он говорил: „... это самое важное в картине“, или: „... я живу от самого холста, все от него возникает“, или: „... есть колорит — художник; нет колорита — не художник“ — и т. п. Все это в своей совокупности действительно было полно значения для Сурикова.

Конечно, мастер исторической картины должен обладать особым творческим воображением. Но он, подобно всем своим сотоварищам, приступая к новой картине, изучал исторические материалы, нередко просиживая подолгу в Оружейной палате, с жадностью искал утварь, характерную для повседневного обихода эпохи. Однако ни костюмы, ни узорчатые дуги не стали центром внимания художника — они эмоционально и красочно обогащали картины, помогали воссоздавать дух, аромат Древней Руси.

Горящие свечи в руках осужденных — не только фиксация факта; это создает торжественное настроение контрастом будничного утреннего света и отблесками горячего пламени свечей на белых рубахах.

Впрочем, Сурикова упрекали, и не без основания, за чрезмерную черноту сгрудившейся массы народа (в левой части картины). Тем не менее живописный язык Сурикова в „Утре стрелецкой казни“ может считаться во многом новаторским.

Широкое пространство площади, причудливые формы храма Василия Блаженного даны в легкой, голубой туманной дымке только что занявшегося дня. Новаторской представляется сама манера письма, сама фактура красочного слоя. Художник не стремится к гладкому письму. Он пишет свободно и широко и лепит формы, избегая тонких градаций, пренебрегая деталями и выделяя главное.

Почти все товарищи передвижники приняли картину. Антокольский говорил: „По-моему, это первая русская картина историческая. Может быть, она шероховата, может быть, не докончена, но в ней зато столько преимуществ, которые во сто раз выкупают все недостатки“[10] Полностью, убежденно, горячо принял ее Репин*.

К 1883 году относится следующая значительная картина Сурикова — „Меншиков в Березове“ (ГТГ). Эта кар-

[10] М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи, с. 414.

тина во многом продолжила традицию глубокого психологического анализа выдающихся исторических личностей, начатую Ге. Интерес к любимому сподвижнику Петра I родился у Сурикова, вероятно, значительно раньше, сначала — в связи с циклом рисунков, посвященных Петровской эпохе, затем — с изучением материалов о стрелецких казнях.

Суриков не идеализирует низложенного вельможу. Его тяжелая голова, крупное лицо с резкими, тяжелыми чертами настолько значительны, что веришь: эта суровая, недобрая печаль — не только о потере могущества, но и о судьбах дела Петра. В это время престол и политика государства стали игралищем корыстолюбивых временщиков, часто иностранных, для которых Россия — арена наживы и карьеры. Меншиков, хотя и не безгрешный и не бессребреник, был и храбым воином и деятельным сподвижником Петра во всех его начинаниях и преобразованиях.

Низко срезав в картине потолок, Суриков подчеркнул монументальность могучей фигуры опального героя. Меншикову тесно здесь, в этой закопченной избе, — тесно и в прямом и в переносном смысле слова. Есть в этой все еще грозной фигуре и скорбь чисто личная — о судьбе дочерей. Она читается в лице Меншикова, в жесте его грубой, тяжелой руки, в общем слитном силуэте отца и приникшей к нему дочери.

В живописном решении картины преобладают темные тона, помогающие почувствовать мрачную атмосферу в жилище Меншикова. В сумрачных тонах написана и фигура Меншикова, контрастирующая со светлой красотой его младшей дочери. Для ее изображения Суриков находит особо нежные и чистые краски. Именно здесь впервые, пожалуй, проявилась бережность и свежесть восприятия художником девичьей красоты, поэзии чистой юности, совершенно лишенной и жеманства и сентиментальности.

Картина „Меншиков в Березове“ явилась одной из наиболее значительных исторических и психологических драм, созданных передвижниками. Но подлинным шедевром Сурикова стала „Боярыня Морозова“, задуманная за несколько лет до „Меншикова в Березове“ и написанная в 1887 году (ГТГ).

Тема и сюжет картины не новы, как не новы были и сюжеты полотен Репина. О боярыне Морозовой писали историки и романисты. До появления „Боярыни Морозовой“ Сурикова, на XIII Передвижной выставке, была представлена одноименная картина Литовченко*.

Но только Суриков на примере судьбы мятежной фанатички раскольницы сумел создать подлинную народную трагедию. За расправой со строптивой боярыней, за схоластическими спорами о двуперстии, ставшем символом старой веры, как бы вставало во всей яви широкое народное движение, социальная сущность которого была скрыта под религиозной оболочкой.

В первых эскизах Морозова изображена с поднятой рукой, пальцы которой сложены двуперстием. Она словно ведет поединок с царем. Однако Суриков остановился на эскизе, где Морозова показана среди народа, которому с фанатической убежденностью исповедует свою веру. При работе над картиной Суриков был озабочен поисками моделей, отвечающих типу, характеру задуманных персонажей, и особенно — самой Морозовой. Здесь проявилась присущая Сурикову неутомимая потребность в изучении натуры, действительности. „Если бы я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял“, — говорил Суриков.

Долго поиски не приносили удачи, пока Суриков, который стал своим человеком в старообрядческой среде, не встретил там однажды начетчицу, приехавшую с Урала. Да, там, на Урале, в скитах, как и на Востоке Сибири, еще жив был дух прошлого (вспомним прекрасные типы скитских, которые создал в своих романах хорошо знавший этот быт П. И. Мельников-Печерский). Когда Суриков написал начетчицу — ее горящее экстатической убежденностью, изможденное и всепокоряющее красивое лицо, — он понял, что поиски его завершены. „Она всех победила!“ — вспоминал он. Гаршин писал о Морозовой: „... лицо глубоко страстное, отдавшееся одной бесценной мечте, носится перед глазами зрителя, когда он уже давно отошел от картины“ [11].

Не только Морозова, но и второстепенные, рядовые персонажи картины — все эти боярыни и боярышни, слуги, юродивые, странники — были написаны с тщательно подобранных художником прототипов.

Современники отмечали неоднократно эту черту. Свою статью о „Боярыне Морозовой“ Гаршин кончает: „Такого изображения нашей старой допетровской толпы в русской школе еще не было. Кажется, вы стоите среди этих людей и чувствуете их дыхание“ [12].

При всем изобилии персонажей композиции картины присуща особая цельность и красота. Она членится на три части: в средней — сама опальная боярыня, сидящая в розвальнях, по сторонам — народные толпы. Средняя группа занимает строго центральное положение, симметричное не только по отношению к правому и левому краям картины, но и по отношению к верху и низу (расстояние от верхнего края полотна до дуги и от нижнего до полозьев — одинаковое). Образ боярыни — фигура, лицо, патетически взметнувшаяся рука — является и смысловым центром картины[13].

Сосредоточение в правой части преимущественно сочувствующих, а в левой — злорадствующих условно. В жизни вряд ли так могло быть. Но такое противоположение в картине — счастливая композиционная находка: она удивительно выпукло доносит до зрителя сложный характер и особые формы, которые приобретала социальная борьба в нелегкий для России период царствования „тишайшего“ Алексея Михайловича.

Задача выделить отдельные персонажи, сохранив естественность их движения и поведения, не нарушив

[11] *Гаршин В. М.* Заметки о художественных выставках. — Соч. Л.-М., 1960, с. 352.

[12] *Гаршин В. М.*, с. 352.

[13] Проникаясь духом эпохи, Суриков оставляет все же за собой известную свободу в обращении с конкретными историческими данными, — если не нарушается внутренняя правда решения и того требуют выразительность и композиционная цельность. В первых эскизах Морозова изображена согласно историческим документам в телеге, но на особом возвышении — помосте. Но только когда художник посадил боярыню прямо на днище, на сено, силуэт ее фигуры приобрел необходимую динамичность и патетичность.

при этом ритмическую строгость целого, была далеко не легкой. Восприятию каждого из персонажей правой части картины помогает своеобразный зрительный эффект, создаваемый самим построением движения. Ход саней, увозящих Морозову, кажется быстрым благодаря точно найденному углу их наклона, незаполненному пространству между ними и краем полотна, а также бегу мальчишки, догоняющего сани[14]. В то же время движение персонажей, сочувственно глядящих вслед Морозовой, воспринимается, наоборот, как замедленное (пользуясь современной терминологией, можно сказать, что оно показано как бы в замедленной съемке). Создается впечатление, что они еще долго будут провожать взглядом сидящую в розвальнях Морозову. И это помогает зрителю всмотреться в каждое из действующих лиц.

Немалую роль в нарастании и драматической напряженности движения играет положение фигур, людей, временнáя последовательность их поз. Юродивый сидит, подавшись вперед; старуха подымается на колени; боярыня уже шагает вслед за розвальнями, в этом также чувствуется строгий композиционный расчет.

В умении насытить картину великолепными народными историческими образами, в блестящем мастерстве композиции Суриков имеет равного только в лице Репина. Однако та область духовной жизни, которую, за немногими исключениями, отражает Суриков, — это особая область, и пути ее воплощения тоже особые. Мы не встречаем в его картинах сложных *переходящих,* сменяющих друг друга, борющихся друг с другом душевных состояний, которые мы видим в полотнах Репина. Сурикову ближе сильные, цельные, могучие человеческие характеры, кипение страстей, всецело захватывающее человека и ведущее его на подвиг.

Утверждение величия гражданственного подвига, сознание драматизма и величия борьбы за народную правду (пусть и ошибочно понимаемую) составляют важную сторону полотен Сурикова. Картины его воскрешают события далекого прошлого. Но сколько живых ассоциаций вызывают они с событиями современности.

В „Боярыне Морозовой" поражает не только многообразие народных типов, но и яркая, одухотворенная красота женских лиц. В этом чувствуется связь персонажей картины с образами героинь народной поэзии, былин, духовный мир которых всегда отражен в их внешнем облике — прекрасном у положительного героя и уродливом у отрицательного.

Красивый русский склад лиц (обычно в его сибирском „варианте") выступает и в женских портретах Сурикова. „... Его женские портреты сказочно прекрасны ... — писал о портретах Сурикова Б. В. Иогансон. — Это поэтические образы, о которых можно говорить эпическим стилем поэмы Лермонтова „Песнь о купце Калашникове", здесь и лесковская Катерина Измайлова, и поэтические образы заволжских скитов, отнюдь не похожие на отрешенность нестеровских послушниц. Нет, это — красавицы с соколиными очами, с буйной огненной кровью, летящей по жилам"[15].

Воплощенное в картине представление о богатстве и красоте духовных сил народа поддержано и развито поэтическим образом старой Москвы. Этот образ приобретает огромную силу воздействия — создает сложную и богатую гармонию, как в опере — оркестровое сопровождение центральных вокальных выступлений. Он воспринимается как гимн художественной одаренности русского народа, красоте созданных им архитектурных памятников. В затейливом декоре, покрывающем старинную утварь и одежду, Суриков угадывал биение живой творческой мысли русских народных талантов, своеобразие духовной жизни людей XVII века.

Вера в духовные силы народа своеобразно выражалась в особой красочности палитры Сурикова, живописном богатстве его произведений. В колорите „Боярыни Морозовой" сказалась и любовь северянина-сибиряка к снежной зиме, его великий дар колориста, сумевшего воплотить в картине волшебство отблесков и отсветов на мерцающем снегу, на расцвеченной чистыми красками одежде и лицах молодых женщин, на лохмотьях юродивого и нищей старухи.

За годы, отделяющие „Утро стрелецкой казни" от „Боярыни Морозовой", Суриков побывал за границей*. В Италии он пристально изучал живопись венецианских мастеров. Это, безусловно, помогло Сурикову обогатить, „осветлить" палитру. Пребывание в Париже и изучение произведений современных французских художников углубило его интерес к пленэрной живописи, задачи которой он успешно решает в „Боярыне Морозовой".

Мастерство пленэрной живописи проявилось в картине Сурикова „Взятие снежного городка" (1891, Русский музей), словно пронизанной светом и солнцем морозного зимнего дня.

Принципы эпической, многофигурной „хоровой" картины, заложенные Суриковым в полотнах „Утро стрелецкой казни" и „Боярыня Морозова", были развиты им в монументальной композиции „Покорение Сибири Ермаком" (1895, ГРМ). Здесь, как и в других полотнах художника, главным героем является народ. Суриков разворачивает перед зрителем многолюдную батальную сцену, в которой сталкиваются разные исторические силы. В мощном поединке русского казацкого воинства с дикими ордами Кучума вновь перед нами борьба старого и нового, передового и отсталого — постоянная тема Сурикова. Суриков создал в картине серию ярких народных типов, уловив в них национально-характерное. В неповторимом своеобразии лиц хакасов и остяков, которых художник писал с натуры, много жизненно достоверного и исторически убедительного, заставляющего зрителя верить в то, что именно так все и происходило.

Тема народного героизма находит еще одно свое выражение у Сурикова в картине „Переход Суворова через Альпы" (1899, Русский музей), воспевающей высокий патриотизм русского солдата. Впоследствии, в пору революционного подъема 1905 года, Суриков создал картину, посвященную Степану Разину, которая рассматривается в завершающей части настоящей работы.

[14] Суриков развил и претворил в известной мере композиционный принцип картины Перова „Похороны крестьянина". В специальных монографиях неоднократно приводились слова Сурикова (в ответ на замечание Л. Толстого), что сани „не пойдут", если убрать пустое пространство. Это наблюдение очень верно.

[15] *Иогансон Б. В.,* с. 103.

216. *Суриков В. И.* УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ. 1881



217. *Суриков В. И.* УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ. Фрагмент



218. *Суриков В. И.* УТРО СТРЕЛЕЦКОЙ КАЗНИ. Фрагмент



219. *Суриков В. И.* МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ. 1883



220. *Суриков В. И.* МЕНШИКОВ В БЕРЕЗОВЕ. Фрагмент



221. *Суриков В. И.* БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА. 1887





222. *Суриков В. И.* **БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА. Фрагмент**



223. *Суриков В. И.* БОЯРЫНЯ МОРОЗОВА. Фрагмент



224. *Суриков В. И.* ПОКОРЕНИЕ СИБИРИ ЕРМАКОМ. 1895



225. *Суриков В. И.* **ВЗЯТИЕ СНЕЖНОГО ГОРОДКА. 1891**



226. *Суриков В. И.* **СЦЕНА ИЗ РИМСКОГО КАРНАВАЛА. 1884**



227. *Суриков В. И.* ПЕРЕХОД СУВОРОВА ЧЕРЕЗ АЛЬПЫ В 1799 ГОДУ.1899

228. *Суриков В. И.* СТЕПАН РАЗИН. 1906-1910

В. М. ВАСНЕЦОВ И БЫЛИННО-СКАЗОЧНЫЙ ЖАНР

Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926) начал выступать с передвижниками с 1874 года (на 3-й выставке была показана его картина „Чаепитие"). Вскоре он становится членом Товарищества. И уже тогда Крамской говорил о Васнецове: „В нем бьется особая струнка". Однако своеобразный склад его художественного дарования и эта „особая струнка" отчетливо определяются только на рубеже 1880-х годов.

В Петербург Васнецов приехал из глухого села Вятской губернии. Отец его был сельским священником и видел в сыне своего будущего преемника. Жизнь в деревне рано подружила Васнецова с крестьянскими ребятами, зародила глубокую любовь к народной сказке. Поэзию и очарование народной сказки Васнецов, подобно Пушкину, воспринял от своей няни.



229. *Виктор Михайлович Васнецов*

Учился В. Васнецов сперва в духовном училище, затем в духовной семинарии (в Вятке), и религиозное воспитание, несомненно, оказало воздействие на его мировоззрение, усложнило его творческий путь. Местный художник Н. А. Чернышов рано разглядел талант юноши и натолкнул его на мысль поступить в Академию.

В Петербург Васнецов прибыл в 1867 году, девятнадцати лет от роду. Здесь, в художественной школе на Бирже*, его встретил Крамской, как за несколько лет до того встретил он Репина и несколько лет спустя — Ярошенко. С тех пор творческая судьба Васнецова дорога и близка Крамскому.

Уже через год юноша попадает в Академию и быстро входит в среду талантливой академической молодежи (его друзьями становятся Репин, Максимов, Савицкий, Антокольский). В годы учения оценил дарование Васнецова и П. Чистяков. Однако Академию Васнецов не кончил.

В течение 70-х годов творчество Васнецова несет заметную печать влияния Перова. Ему особенно близок мир „обыкновенных людей" — мелких чиновников, городской бедноты, — жизнь которых он изображает с сочувствием и душевной теплотой. Таковы его картины „В чайной" (1874, Харьковский музей изобразительного искусства), „Книжная лавочка" (1876, ГТГ)**, „С квартиры на квартиру" (1876, ГТГ). Эта картина проникнута чувством щемящей грусти; она изображает двух одиноких стариков, идущих со своим нехитрым скарбом по замерзшей Неве на новое место жительства. Но уже в эти годы зреют замыслы большинства картин художника, которые заняли впоследствии свое особое место в ряду лучших произведений русской живописи второй половины XIX века. Возникновение этих замыслов в какой-то мере стимулировала работа над иллюстрациями к детским сказкам, рисункам к поговоркам и пословицам, которые Васнецов выполнял в 70-х годах преимущественно по заказам***. Не случайно именно В. Васнецов раскрыл для русской живописи поэтический мир народного искусства, ставший близким ему уже в детстве. Это сделало его чутким, восприимчивым к воздействию музыки композиторов „Могучей кучки", в которой мотивы народных песен и сказаний звучали очень часто.

Поездка за границу, новые разнообразные впечатления не изменили влечений художника****. В Москве, куда Васнецов переезжает в 1878 году, он окунулся в близкую себе среду. Вся группа москвичей, с которой он и его младший брат Аполлинарий сблизились, увлечена московской стариной (Репин — в связи с работой над картиной „Царевна Софья"; Поленов — над кремлевским теремным дворцом XVII века; Суриков — над „Утром стрелецкой казни"). Многое дало Васнецову и общение с мамонтовским кружком.

Васнецов целиком захвачен новыми, широкими замыслами, содержание которых черпает из прекрасного, романтического мира народной фантазии. Он приступает к созданию своего знаменитого „богатырского" цикла картин, утвердившего за ним славу и авторитет зачинателя нового жанра в русской живописи. Первенец «богатырского» цикла, „Витязь на распутье", был задуман в начале 70-х годов. Но удовлетворившее решение художник нашел только в 1878 году*****. Картина была показана на 6-й Передвижной выставке, но значительного успеха автору она не принесла.

На 8-й выставке Васнецов показывает картину „Ковер-самолет" (1880) и свое первое монументальное произведение — „После побоища Игоря Святославовича с половцами" (1880, ГТГ). Тема последнего навеяна была художнику „Словом о полку Игореве". Образы поэмы стали близки Васнецову в годы ранней юности******. Он слышал поэму в исполнении И. Самарина в Москве.

Но возможно, что стремление воплотить эти образы в картине возникло у Васнецова и в связи с работой композитора Бородина над оперой „Князь Игорь" (начата, по сведениям В. Стасова, еще в 1869 году). В „Слове о полку Игореве" Васнецова пленил торжественный и величавый дух эпоса, его гражданственная патетика. В основу сюжета картины положены следующие, обычно приводимые в работах о Васнецове строки:

„Пополудни на третий день
пали знамена Игоревы ..."
„Никнет трава от жалости,
А дерево кручиною
К земле приклонилось".

Васнецов и картину „строит“ приземленной, вытянутой по горизонту, что помогает художнику создать ощущение необъятной ширины поля битвы, простирающегося далеко влево и вправо. Вся сцена взята с непривычной точки зрения — снизу: так мог видеть поле битвы сраженный воин, в последний раз окидывая его взором. Точка зрения снизу усиливает монументальность поверженных фигур и деталей переднего плана. Васнецов словно говорит зрителю; герои убиты, но дух их не сломлен; это отмечали и современники Васнецова: „Фигура мужа, лежащего прямо, в ракурсе — выше всей картины. Глаза его и губы глубокие думы наводят на душу“, — писал Чистяков Васнецову. Я насквозь вижу этого человека, я его знал и живым; и ветер не смеет колыхнуть его платья полой; он и умирая-то встать хотел ...“[1].

По контрасту с фигурой лежащего на переднем плане могучего воина кажется особенно хрупким прекрасный юноша, пронзенный стрелой в грудь. Но лежит он с выражением тихой умиротворенности, с сознанием исполненного долга на лице. Каждая из этих фигур обрисована вполне рельефно, выпукло, законченно, вплоть до деталей доспехов и вооружения. В то же время образы картины как бы подернуты романтическим флёром былинного сказа. Положения фигур воинов, их позы созвучны торжественному ритму эпоса. Неторопливо, как речь сказителя, и ритм устилающих землю и уходящих в глубь полотна тел павших воинов.

Цвет картины обобщен, чист, близок к локальному. Отчетливо очерченная луна — бронзовая; колокольчики — голубые, одежда и вооружение — лимонно-желтые, цвета терракоты и т. д. Колористическая гармония достигается здесь не созвучием близлежащих тонов (как в ранних работах художника), а посредством сложной оркестровки множества порой контрастных, удивительно чистых и нежных, сказочно красивых красок. Понимание цвета, обусловленное необходимостью фиксации текучего, преходящего момента, присущее многим передвижникам в 80-е годы, глубоко чуждо живописной концепции картины.

Все элементы картины утверждают ощущение вечности изображенного, хотя и давно прошедшего, но сохранившегося в веках и ставшего легендой. Использование чистого, звучного цвета сообщает картине черты декоративности.

В пейзаже картины ясно чувствуется стремление художника преобразовать реальное поле в легендарное поле „Слова о полку Игореве“. На поле битвы ясно различим каждый цветок — колокольчики, ромашки, васильки, не помятые, не растоптанные боем.

Не все и не сразу приняли новые искания Васнецова. Это предвидел Крамской: „... трудно Васнецову пробить кору рутины художественных вкусов, — высказывал он свое сомнение. — Его картина не скоро будет понята. Она то нравится, то нет, а между тем вещь удивительная“[2]. Стасов, например, отнесся к картине холодно и не сразу заметил ее. Но Репина, Чистякова, Крамского пленило новое произведение товарища. „... Это необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь“[3], — писал Репин. Можно было бы привести еще много подобных и еще более восторженных оценок передвижников (Неврева, Максимова и других).

Васнецов окончательно отходит от жанровых сюжетов. Он закладывает основы и развивает традиции былинно-сказочного жанра. В эти годы созрел общий замысел и наметилось решение картины „Богатыри“, над которой Васнецов работал более двадцати лет. Васнецов поделился своим замыслом с Чистяковым: „Картина моя — „Богатыри“ Добрыня, Илья и Алеша Попович на богатырском выезде, примечают в поле, нет ли где ворога, не обижают ли где кого“[4]. Таким образом, любимые народом герои русских былин предстают в картине как защитники своего народа.

Первые эскизы „Богатырей“ относятся к 1871-1876 годам. Однако работа над картиной растянулась, и она была завершена в 1898 году. Центральным образом картины является Илья Муромец — „сын крестьянский“, олицетворяющий по мысли автора могучие народные силы. Моделью для Ильи Муромца явился крестьянин Иван Петров. Для Добрыни позировали сам Васнецов и Поленов.

Фигурам богатырей придана особая весомость. Мощь всадников и их коней поддержана темной массой расстилающихся вдали холмов. Массивность группы подчеркнута и при помощи контраста с тоненькими молодыми елочками на переднем плане. В „Богатырях“ воплотились народные представления об идеале человека всесторонне развитого, физическая сила и красота которого несут на себе печать душевного благородства, великодушия и доблести.

В то же время облик каждого из витязей отмечен индивидуальными чертами. Каждому из них присуща своя повадка, своя „манера“ держаться, воскрешающая в памяти различные эпизоды их жизни, запечатленные в былинах. В то же время картина словно пронизана неторопливым песенным ритмом, ощутимым и в мощных силуэтах фигур, и в плавных очертаниях холмов, и в величественно плывущих облаках. Ощущению песенности способствует и колористическое решение картины, построенное на сочетании глубоких, чистых тонов. Но по сравнению с предыдущей картиной цветовая гамма этой картины более сдержанна. Здесь преобладают глубокие, насыщенные цвета, встречающиеся в народных набойках, расписных игрушках и т. д. В этом, бесспорно, сказался и богатый опыт работы Васнецова в области театрально-декорационной живописи*.

Любовь к фольклору, к русской народной сказке Васнецов пронес через всю жизнь.

Полна поэтической сказочности его картина „Ковер-самолет“ (1880). Силуэт ковра, распростертого, как диковинная птица, и пустынные степи далеко внизу, и удачливый Иванушка — все это волнует воображение зрителя, вызывая в нем любимые с детства образы.

[1] Цит. по кн.: *Моргунов Н. С.* В. М. Васнецов. М.-Л., 1940, с. 24.

[2] Отд. рукописей ГРМ, фонд Крамского. Письмо Крамского Репину от 15 июля 1878 г.

[3] И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. М.-Л., 1949, с. 52. Письмо Репина Стасову от 20 марта 1880 г.

[4] Отд. рукописей ГТГ. Письмо Васнецова Чистякову от 25 апреля 1882 г.

Его картина „Аленушка“ (1881, ГТГ) снискала поистине всенародную любовь и широкую популярность. Картина исполнена чистоты, задушевности, которые присущи циклу народных сказок про Аленушку и братца Иванушку. Бедная девочка-подросток, печально сидящая у пруда на опушке леса, — таково трогательное и простое истолкование одного из самых поэтических образов русского фольклора. Этюд для „Аленушки“ Васнецов писал с крестьянской девочки (из деревни близ Абрамцева). Прекрасно найдена поза сидящей в грустной задумчивости Аленушки — естественная, немного по-детски угловатая. Тонко передана красота природы, — кажется, что именно здесь могла грустить Аленушка. В изображении природы чувствуется опыт целого поколения пейзажистов. Без этого опыта Васнецов не мог бы так тонко передать очарование молодых елочек, тоненьких березок на темном фоне лесной чащи. Молодые деревца с ажурным кружевом ветвей, прибрежный камыш — все это служит своего рода аккомпанементом фигурке грустно задумавшейся девочки. Цвет, густой, насыщенный, усиливает царящее к картине настроение грусти, задумчивости, тишины и таинственности.

Из картин Васнецова на сказочные сюжеты известны „Иван-царевич на сером волке“ (1880, ГТГ), „Три царевны подземного царства“ (1884, ГТГ) и другие. Но эти произведения не обладают той степенью художественной убедительности, что „Аленушка“.

В 1883-1884 годах Васнецов отходит от излюбленного круга тем в связи с работой над большим фризом, посвященным каменному веку, для вновь создаваемого Исторического музея. Вопреки установившемуся мнению думается, что этот фриз не представляет значительного этапа в творчестве Васнецова, хотя работа эта и отняла у него несколько лет. В этом фризе Васнецов проявил свое зрелое мастерство в создании многофигурной композиции, свои пластические навыки живописца, знания историка. Художник совмещает в нем изображения разных моментов трудовой жизни первобытных людей: выделывания кож, охоты, рыбной ловли, гончарный промысел, долбление лодки и т. п. В целом панно носило историко-этнографический характер и играло научно-популяризующую роль в экспозиции музея.

В середине 80-х годов Васнецов принял заказ на создание росписей для Владимирского собора в Киеве[5]. Роспись содержит некоторые черты, общие с основным кругом работ художника. Значителен выражением гнева, страсти и воли образ княгини Ольги. Печатью мужества и благородства отмечен образ Александра Невского. Тонкой поэтичностью отличается изображение Богоматери с младенцем. Однако в сюжетных композициях росписи, таких, как „Преддверие рая“, „Страшный суд“, и других явно чувствуются мистические ноты, ощущаемые и в более поздних церковных и светских произведениях Васнецова.

Однако верность русской народной сказке Васнецов сохраняет на протяжении всего своего творческого пути. Уже после Великой Октябрьской социалистической революции он пишет картины „Царевна-лягушка“ (1918-1926), „Змей-Горыныч“ (1918-1926), „Сказка о спящей царевне“ (1900-1926) и другие[6], продолжающие традиции его раннего творчества, хотя и не поднимающиеся до уровня его лучших произведений 80-х годов.

Подводя итоги своих изысканий, Васнецов говорил: „Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще каком бы то ни было произведении искусства, в сказке, песне, былине, драме, сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим. Плох тот народ, который не помнит, не любит и не ценит своей истории“[7].

[5] Начаты в 1885 г. по приглашению Адр. Прахова, который руководил всей художественной работой по храму. Продолжалась работа с интервалами до 1895 г.

[6] Эти произведения находятся в Доме-музее В. М. Васнецова.

[7] Цит. по кн.: *Осокина В. В.* Васнецов. Сер. „Жизнь замечат. людей“. М., 1959, с. 233.



230. *Васнецов В. М.* КНИЖНАЯ ЛАВОЧКА. 1876



231. *Васнецов В. М.* С КВАРТИРЫ НА КВАРТИРУ. 1876



232. *Васнецов В. М.* БОЙ СКИФОВ СО СЛАВЯНАМИ. 1881

233. *Васнецов В. М.* ВИТЯЗЬ НА РАСПУТЬЕ. 1878



234. *Васнецов В. М.* ПОСЛЕ ПОБОИЩА ИГОРЯ СВЯТОСЛАВОВИЧА С ПОЛОВЦАМИ. 1880



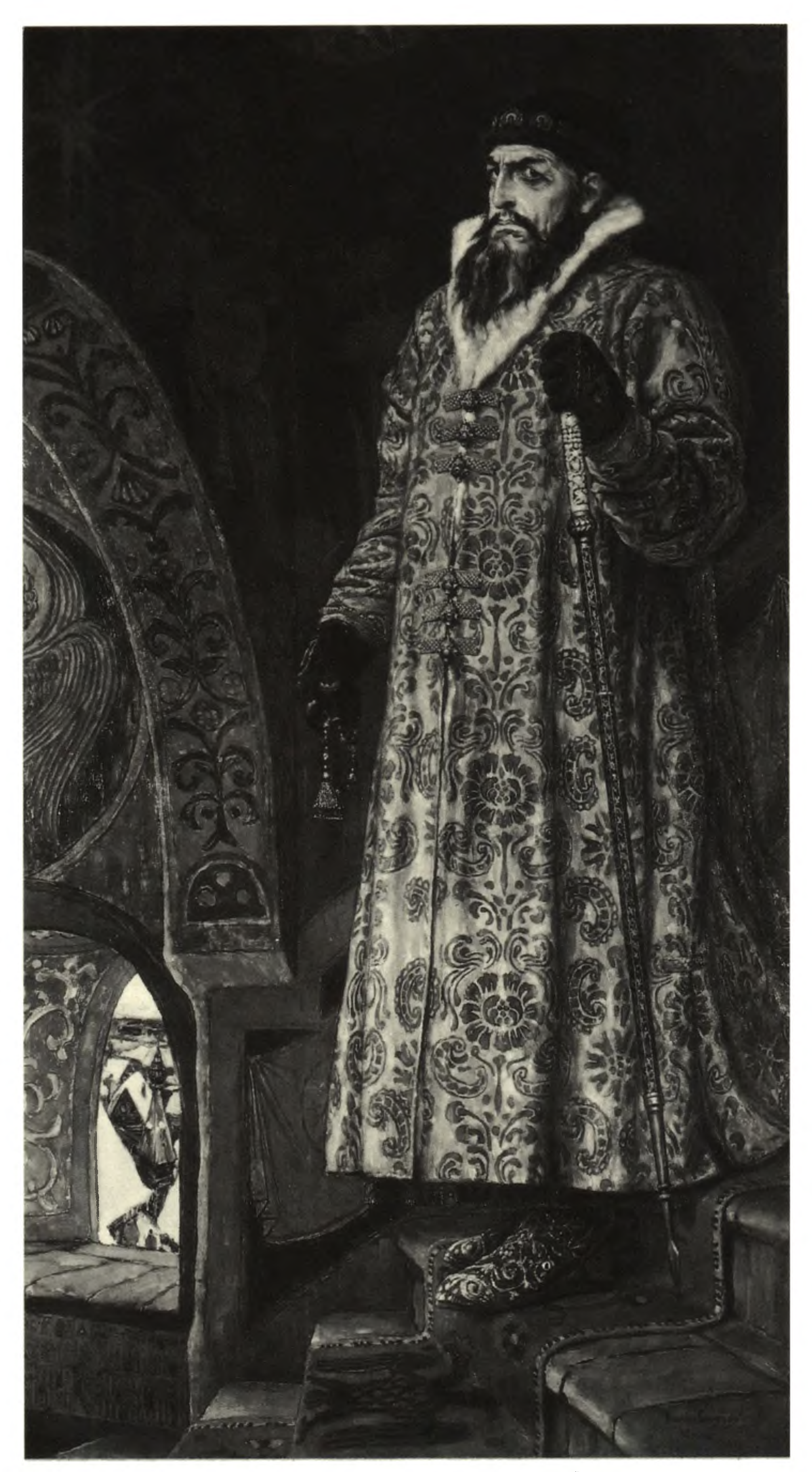
235. *Васнецов В. М.* БОГАТЫРИ. 1876–1898



236. *Васнецов В. М.* АЛЕНУШКА. 1881



237. *Васнецов В. М.* ИВАН-ЦАРЕВИЧ НА СЕРОМ ВОЛКЕ. 1889



238. *Васнецов В. М.* ЦАРЬ ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ ГРОЗНЫЙ. 1897

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

Вступая в 80-е годы, русская реалистическая пейзажная живопись представляла собой уже крупное художественное явление. Она стала одним из ведущих жанров реалистического демократического искусства.

В пейзажной живописи наблюдаются тенденции, общие с бытовой и исторической живописью. В творчестве целого ряда пейзажистов наблюдается тяготение к эпическому стилю, к созданию монументальных образов природы, воспевающих ее величие и красоту. Богаче становится палитра художников-пейзажистов, все чаще обращающихся к пленэру. В 80-е годы, годы жестокой политической реакции, создаваемые художниками светлые, поэтические образы русской природы укрепляли веру в жизнь, помогали бороться с гнетущей прозой обыденности.



239. *Иван Иванович Шишкин*

Подъем реалистической пейзажной живописи во второй половине 70-х и в 80-е годы связан с творчеством крупнейших художников-передвижников — И. И. Шишкина, А. И. Куинджи и В. Д. Поленова[1]. Пейзажи Шишкина, появляющиеся из года в год на передвижных выставках, ясность его творческой программы, его верность натуре, делало Шишкина, по меткому выражению Крамского, „верстовым столбом" русской пейзажной живописи.

Художественной зрелости достигает в 80-е годы и пейзажное творчество Поленова. Развивая традиции Саврасова, Поленов приходит в своих произведениях 80-х годов к созданию эпико-лирических образов русской природы. Он становится признанным мастером пейзажа-картины, сочетающей в себе лирическое и эпическое начала.

В начале 80-х годов в ряды передвижников вступает новое поколение пейзажистов, опирающихся в своем творчестве на традиции, заложенные Шишкиным, Саврасовым, Куинджи, Клодтом и Поленовым.



Иван Иванович Шишкин (1832-1898) всегда гордился тем, что был одним из основателей Товарищества и его постоянным членом.

В середине 90-х годов в своем письме к Виктору Васнецову он говорит: „Приятно вспомнить то время, когда мы как новички прокладывали первые робкие шаги для передвижной выставки. И вот из этих робких, но твердо намеченных шагов вырабатывался целый путь и славный путь, которым смело можно гордиться, — идея организации, смысл и стремление Товарищества создали ему почетное, едва ли не главное место в среде русского искусства"[2].

Шишкин родился в г. Елабуге. Он был младшим сыном в купеческой семье. Отец его интересовался историей родного края, археологией, хотел дать сыну хорошее образование. Будущему художнику было двенадцать лет, когда отец отвез его в Казань, в гимназию. Но гимназию юноша бросил, а профессию художника избрал, как видно из последующей переписки, против воли родителей. С 1853 по 1856 год он учится в Московском Училище живописи и ваяния под руководством К. И. Рабуса и А. Н. Мокрицкого.

Окончив Училище, Шишкин в этом же году поступает в Академию художеств (в класс С. М. Воробьева). Тогда ему было уже двадцать пять лет. Годы обучения в Академии были годами формирования личности Шишкина. „Страшно представляться строгим профессорам Академии; здесь мне кажется все величавым, массивным ..."[3] — жалуется он родителям. Однако постепенно письма молодого художника начинают пропитываться критическим духом. Шишкин резко обрушивается на светскую знать, на николаевскую военщину, на чиновников (называет их „чиновничьей челядью"), иронически подчеркивает слово „чиновники" целыми сериями восклицательных знаков[4].

Получив высшую награду* и право стать пенсионером, он пишет Мокрицкому „о передряге в мыслях и чувствах". „Передряга" эта, несомненно, была глубока и серьезна. Шишкин признает бесполезной для себя поездку за границу для совершенствования. Шишкина тянет в самое сердце России, на Волгу, на Каму, в родную Елабугу, окруженную в то время густыми лесами.

Встревоженный Мокрицкий, с которым Шишкин делится и своими опасениями и своими планами, взывает: „Нет, мой друг И. И., мой совет: перекрестись, да прямо за границу, и именно в Италию. Она любит северных гостей своих и, зная, чего они были так долго лишены, особенно заботливо лелеет их"[5].

[1] К началу 80-х годов совершенно отстранились от участия в творческой жизни два виднейших художника, разрабатывающих темы русской природы, — Саврасов и Куинджи. Из числа членов Товарищества в 1879 г. вышел М. К. Клодт, связав окончательно свою судьбу с Академией художеств. В 1886 г. передвижники лишились двух старейших пейзажистов московской школы — умерли Л. Л. Каменев и С. Н. Аммосов.

[2] Отд. рукописей ГТГ, фонд Шишкина, № 66, ед. хр. 294, л. 1-1 об. Письмо Васнецову от 30 ноября 1896 г.

[3] ЦГАЛИ, фонд Шишкина, № 917, оп. 1, ед. хр. 10, л. 5 об. Письмо И. В. Шишкину от 31 янв. 1856 г.

[4] Там же, л. 43-65. Письмо И. В. Шишкину от 19 марта 1857 г.

[5] Отд. рукописей Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд Шишкина, № 1, л. 28-29. Шишкин. Отрывок автобиографии и часть дневника.

Шишкин с трудом добивается права посвятить первый пенсионерский год путешествию по России[6]. От этого путешествия сохранилось несколько работ („Развалины Булгар", „Ананьинский могильник"), отражающих поиски художником своего пути в искусстве. В конце концов он все же едет за границу* и ко всему, что там видит, подходит с позиций хидожника-демократа.

Берлинскую Академию он резко осуждает и кончает свой отзыв о ней следующими характерными словами: „... студии конкурентов смешны и конкуренты сами тоже, сюжет какой-то допотопный"**. Отзыв его о западной живописи близок Мясоедову: „Сюжеты жанристов, — пишет Шишкин, — лишены интереса и ограничиваются сладкими сценами обыденной жизни; отсутствие мысли в картинах этого рода весьма ощутительно"[7].

Своим учителем в Берлине Шишкин выбрал швейцарского художника Р. Коллера***, мотивируя свой выбор тем, что „в каждом мазке его кисти видно строгое изучение и безграничная любовь к искусству". Это подчеркивание изучения очень показательно. Кроме того, Коллер был и анималистом, а будущий „лесной царь" (так порой Шишкина называли впоследствии) хотел совершенствоваться и в изображении животных[8]. Побывал Шишкин и в Дюссельдорфе. Но он все острее испытывал неудовлетворенность жизнью за границей. Возвращение в Россию (Шишкин добился разрешения вернуться раньше срока)[9] знаменует начало формирования Шишкина как художника-реалиста и патриота, сложение его манеры, его индивидуального творческого лица. Длительный и напряженный процесс становления показывает, насколько лишены были основания толки о Шишкине как о наивном натуралисте, варваре, дикаре и т.д., а такие суждения в прессе встречались. Вступление на путь реализма для Шишкина, как и для Саврасова, как и для многих их сотоварищей, было сознательным актом, делом творческого выбора.

Его ранние работы, такие, как „Рубка леса" (1867, ГТГ), „Полдень. В окрестностях Москвы" (1869, ГТГ) и другие, с присущими некоторым из них выписанностью деталей и сухостью манеры, свидетельствовали о скрупулезном, тщательном изучении родной природы художником.

Шишкин начал выставляться на выставках Товарищества с 1871 года. На первой выставке он представил пейзажи „Вечер", „Сосновый лес" (рисунок) и „Березовый лес"****. В этих пейзажах, как и в картинах „Сосновый бор" (1872, ГТГ) и „Лесная глушь" (1872, Русский музей), ощущался, по словам Крамского, „более рисунок, чем живопись". Упорно развивая колористическое чутье, Шишкин значительно обогащает свой живописный язык, что уже чувствуется в его картине „Рожь" (1878, ГТГ). „Рожь" — своего рода гимн производительной мощи природы. Торжественный ритм уходящих в глубь полотна мощных сосен, вкрапленных среди спелой пшеницы, создает ощущение бескрайности колосящегося поля. Высокие хлеба, отягощенные спелыми, налившимися зернами, как бы несут в себе пафос человеческого труда, нелегкого труда крестьянина, возделывающего бережно и любовно эту землю. Мягко сгармонированный золотисто-коричневый и голубовато-зеленый колорит прекрасно передает атмосферу знойного летнего дня, сияние солнечного света на золотистых колосьях ржи, на изображенных на переднем плане полевых цветах.

С годами особенно близки становятся Шишкину образы русского леса. Он первый открыл зрителю тайны старого бора, пахнущего мхом, смолой и земляникой, еловые чащи, поросшие папоротником, маленькие лесные полянки в буйном цветении летних трав.

Он любит глушь — нетронутую, девственную. Ничто в его лесах не напоминает о человеке, его деятельности, его жилье. Автор одной из современных критических заметок говорит: „Пейзажа сладкого, поэтического талантливый профессор не любит, кисть его — одна голая правда ... Он не оживляет своих лесов и заброшенных лесных полян мечтательной женской фигурой, сидящей в нише разрушившегося каменного грота некогда расчищенного барского парка ... Кисть Шишкина русская, простая, бесхитростная, деревенская". Такие его пейзажи, как „Дебри" (1881, ГТГ), „Среди долины ровныя" (1883, Киевский музей русского искусства), „Лесные дали" (1884, ГТГ), „Бурелом" (1888, Киевский музей русского искусства), и многие другие лесные симфонии проникнуты былинным духом, что сближает их с работами В. Васнецова.

Шишкин уверен, что природа, которую он изображает, прекрасна и значительна и не требует для своего изображения нарочитых, эффектных приемов. Мотивы его пейзажей предельно просты и естественны. Столь же естественна и избираемая им обычно точка зрения, при которой пейзаж легко обозревается. У него нет тяготения ни к грандиозным панорамам, ни к интимным уголкам. Это куски лесной чащи, достаточно обширные для того, чтобы можно было составить о ней должное и ясное представление, но не выходящие за пределы легкой обозримости и сохраняющие цельность („Лесная глушь", „Бурелом"). В отличие от Саврасова, любящего изображать переходные времена года — весну или осень, — Шишкин предпочитает устоявшееся, жаркое солнечное лето. У них разный эмоциональный подход к природе. У Саврасова и композиция и трактовка пространства и света — все призвано создавать ощущение изменчивости состояния природы. Шишкина, напротив, жизнь природы интересует в ее устойчивом, типическом выражении. Шишкин во многом использует принципы классического построения картины. Он любит изображать по краям пейзажа уравновешивающие композицию группы („Заповедная роща", „Чернолесье", „Туман", „Сосновый лес", „Лесная глушь", „Бурелом"). В

[6] В деле Шишкина в Академии художеств (л. 1) имеется соответствующее заявление. Возможно, разрешения и не последовало бы, если бы, на счастье Шишкина, А. П. Боголюбов не решил совместно со своим братом обследовать Волгу с верховьев до устья. Боголюбов только что получил после отчетной выставки своих работ звание профессора. С ними поехал и Шишкин. Путешествие с ним сочтено было полезным.

[7] ЦГИА, фонд Акад. художеств, № 789, дело Шишкина, № 29, л. 14.

[8] Шишкин полагал, что как анималист Коллер превосходил Розу Бонпар и Тройона.

[9] В личном деле Шишкина имеются соответствующие материалы.

его пейзажах легко уловить деление на планы. В соотношении масс неба и земли Шишкин часто исходит из простых, кратных отношений.

Организующим началом в его пейзажах нередко служит ритм стволов или группы стволов (подобно тому как группируются в сюжетных картинах персонажи), ритм цветовых пятен. Развертывая композицию как бы параллельно плоскости полотна, Шишкин достигает в своих „лесных" пейзажах („Лесная глушь", „Ручей в лесу") своеобразной интерьерности пространства, вводящей зрителя в темноту дремучего бора. В геометрическом центре полотна он любит помещать какую-нибудь выразительную деталь — срезанный пень или поваленный ствол в „Рубке леса", громоздящиеся стволы деревьев в „Буреломе", играющих медвежат в „Утре в сосновом лесу" и т. д., — что придает его пейзажам конструктивную ясность. Однако вопреки стремлению Шишкина к строгой объективности изображения природы его отношение к ней не было холодно-рационалистическим. Нет! Шишкин всецело захвачен живой прелестью леса. Почти осязаемо ощущает он чувственную полноту жизни, плоть, живые соки мощных стволов, плодоносные силы земли. В основе работы Шишкина над пейзажем лежит неустанное, подвижническое изучение природы. Вероятно, сам Шишкин решительно отверг бы такое определение. Это был человек шумный, жизнерадостный, очень земной — широкая русская натура. Но, знакомясь с огромным количеством его подготовительных материалов, в частности рисунков*, трудно подобрать другой эпитет. Даже в старости он ежегодно проводил в лесной глуши по нескольку месяцев в году.

Главным стимулом его творчества были поиски типического. Понятие о типичности Шишкин фактически переносит на изображение природы. Он настоятельно стремится постигнуть многообразие и характерность каждой породы деревьев и каждого дерева („Ель", Куйбышевский художественный музей; „Верхушки сосен", Кировский областной музей, и множество других) и создать на основе этого типический образ русской природы. Однако это дается художнику не сразу.

Если сравнить его ранние изображения леса, относящиеся к концу 50-х — началу 60-х годов, с лесными пейзажами 60–70-х годов (например, „Рубка леса", 1867, ГТГ) и 80-х годов, разница будет очень велика. Ранние работы характеризуются обилием деталей, очень тщательной их проработкой, нарушением пропорциональных соотношений. Детализация изображения — это в известной мере реакция против условности форм природы в пейзаже академическом и романтическом. Но в пейзажах зрелых лет Шишкин достигает не только максимальной точности, но и особой выразительности в передаче форм растительного мира. В каждом изображенном им дереве мы как бы угадываем следы его жизненной борьбы: следы отпадающих, сломанных или лишенных света и отмирающих нижних ветвей; изгиб ствола в поисках лучшего места под солнцем; наклон отяжеленной вершины под напором ветров и собственной дряхлости в когда-то могучих стволах; сложное переплетение старой, шероховатой коры; корни, цепко впившиеся в зыбкие пески, и т. д. Каждый из этих элементов усиливает гармонию общего, а это общее удивительно сохраняет свою весомость и целостность.

Колористические задачи в конце 60-х — начале 70-х годов как будто мало занимают художника. Он в той или иной мере удовлетворяется локальной раскраской. Тени в его пейзажах этого периода еще темны и тяжелы, небо окрашено ровным, неподвижным голубым цветом. Но уже эти работы позволяют почувствовать, что Шишкин прекрасно улавливает силу цвета, зависящую не только от степени освещенности, но и от степени их естественной окраски, достигая большой тонкости нюансировки колорита. Поэтому лесная чаща, состоящая из множественного скопления хвои или листвы, никогда не приобретает у него характер плоскостной силуэтной „завесы", а воспринимается как сложно расчлененное пластическое целое. Вскоре, однако, его перестает удовлетворять воспроизведение лишь различных цветов предметов. Художник стремится к глубокому объединению цветов в выразительной гармонии. В то же время он решительно не приемлет интенсивную цветность и цветовые контрасты, характерные для романтического пейзажа. Так, об одном из немецких пейзажистов, Ротмане, Шишкин говорит: „Эффекты освещения хотя и доказывают богатую фантазию его, но шокируют глаз ложными едкими красками"[10]. Художник упорно развивает в себе чувство цвета. Его восприятие градаций родственных тонов, которые неуловимо разнятся друг от друга по цвету, достигает большой тонкости. Наличие живописных исканий у Шишкина неоднократно подчеркивал Крамской. Так, еще в 1873 году он несколько раз говорит о том, что Шишкин „тон, тон и тон почуял", а в 1879 году — что он „положительно сделал успехи в колорите".

Результаты колористических исканий художника сказываются и в его трактовке света и теней. Тени теряют свою глубокую коричневую „массивность", обогащаются оттенками, — сравним, например, рыже-коричневую дорогу в „Полдне" (1863) с дорогой во „Ржи", с ее мягким коричневым тоном и сиреневыми оттенками, или тяжесть рыже-бурого цвета стволов в „Рубке леса" со стволами „Сосен, освещенных солнцем" (1886, ГТГ). В последней стволы деревьев вылеплены теплыми оттенками близлежащих золотисто-коричневых тонов. Тени прозрачные, кое-где лиловеющие. Изощренна гамма нежных серебристо-серых, серебристо-зеленых и голубовато-оливковых оттенков в картине „В лесу графини Мордвиновой" (1891, ГТГ). Ритмическое чередование этих оттенков с более интенсивными, глухо-коричневыми создает ощущение колористического богатства этого кажущегося монохромным холста. Мы не всегда можем точно установить нахождение источника света в картинах Шишкина. Проблема влияния освещения на цвет, взаимовлияния цветов и другие колористические вопросы встают перед ним постепенно, по мере роста его интереса к решению живописных задач. Тогда же начинает его интересовать и само освещение как предмет изображения („Дубы, освещенные солнцем", 1888, ГТГ).

Однако нигде и никогда художник не теряет ощуще-

[10] Фонд Акад. художеств. Донесение в Академию художеств, д. 29, л. 15.

ния устойчивости, реальности окружающего мира, его материальности, постоянства его бытия. Архитектоничность и мужественность конструкции пейзажей, отвечая каким-то очень органическим особенностям Шишкина, по-видимому, тесно связана с его представлением о царственности, мощи русских лесов, величавой красоте русской природы.

„Утро в сосновом лесу" (1889, ГТГ) как бы концентрирует в себе наиболее характерные черты творчества Шишкина на рубеже 80-х и 90-х годов. Построение этого пейзажа строго архитектонично. Композиция уравновешенная. Центр выделен и даже подчеркнут группой играющих медвежат[11]. Перед зрителем — как бы интерьер дремучего бора. И хотя в пейзаже точно обозначено время — раннее утро, здесь чувствуется все та же извечность бытия природы. Туман в картине кажется материальным. Его пелена словно отграничивает пространство заднего плана, создавая ощущение „интерьерности" дремучей чащи и усиливая впечатление ее девственной нетронутости.

Художник словно подсмотрел одну из тайн векового бора, но не потревожил его обитателей, живущих своей потаенной от человека жизнью. Суровость этой почти таежной глуши смягчена не только ребячьей возней медвежат, но и прелестью красок леса, как бы пронизанных голубоватыми отсветами.

Огромный запас наблюдений помогает Шишкину создавать правдивые образы. В его лесах, словно завороженные, дремлют могучие жизненные силы. И человек способен расколдовать эти природные, пока еще скрытые сокровища.

Могучее плодородие русской природы Шишкин воспевает и в пейзажах „В лесу графини Мордвиновой" (1891, ГТГ), „Дождь в дубовом лесу" (1891, ГТГ) и в своей последней большой картине — „Афонасовская корабельная роща близ Елабуги" (1898, ГРМ).

[11] Анималистом Шишкин не стал. Медвежат написал Савицкий, и первоначально картина „Утро в сосновом лесу" была подписана и обозначена в печати под обоими именами.



240. *Шишкин И. И.* ВИД В ОКРЕСТНОСТЯХ ДЮССЕЛЬДОРФА. 1865

241. *Шишкин И. И.* СОСНОВЫЙ БОР. 1872



242. *Шишкин И. И.* ПОЛДЕНЬ. В ОКРЕСТНОСТЯХ МОСКВЫ. 1869



243. *Шишкин И. И.* ЛЕСНАЯ ГЛУШЬ. 1872

244. *Шишкин И. И.* РОЖЬ. 1878

245. *Шишкин И. И.* ЛЕСНЫЕ ДАЛИ. 1884

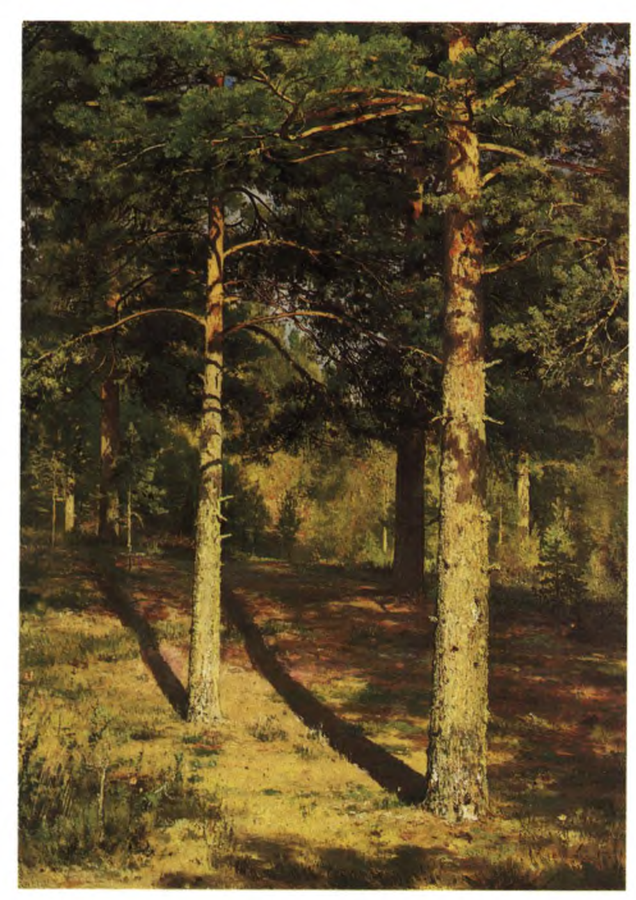


246. *Шишкин И. И.* СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ. 1883



247. *Шишкин И. И.* СВЯТОЙ КЛЮЧ БЛИЗ ЕЛАБУГИ. 1886

248. *Шишкин И. И.* ДУБОВАЯ РОЩА. 1887



249. *Шишкин И. И.* СОСНЫ, ОСВЕЩЕННЫЕ СОЛНЦЕМ. 1886

250. *Шишкин И. И.* УТРО В СОСНОВОМ ЛЕСУ. 1889



251. *Шишкин И. И.* В ЛЕСУ ГРАФИНИ МОРДВИНОВОЙ. 1891

252. *Шишкин И. И.* ДОЖДЬ В ДУБОВОМ ЛЕСУ. 1891

253. *Шишкин И. И.* ТРАВКИ. Этюд. 1892

254. *Шишкин И. И.* КОРАБЕЛЬНАЯ РОЩА. 1898



Архип Иванович Куинджи (1842-1910) проходит с Товариществом небольшую часть своего жизненного пути. Он выставлялся только на пяти выставках. Сначала как экспонент — на третьей, в 1874 году, а начиная с четвертой, в 1875 году, — как полноправный член.

Выступление Куинджи как члена Товарищества передвижных выставок оказывается недолговременным, однако именно в течение этих немногих лет ярко определился незаурядный и оригинальный талант художника.

Биограф Куинджи, М. П. Неведомский, называет этот период жизни Куинджи „пленением эпохой передвижничества" и подчеркивает, что это были годы огромной жизнерадостности и энергии. „Избыток энергии брызжет из всех пор его существа ... В эти годы Куинджи разговорчив и общителен, неизменно весел, является „запевалой" на каждом сборище, в каждом кружке, великолепным товарищем с душой нараспашку ..."[12].



255. *Архип Иванович Куинджи*

Непосредственным поводом для ухода из объединения послужило резкое столкновение с М. К. Клодтом. Были ли более глубокие причины для разрыва, судить трудно. Однако, так как в течение первых лет после выхода Куинджи сохранял личную дружбу с большинством передвижников и даже участвовал в собраниях Товарищества, надо полагать, что существенных идейных расхождений между этим талантливым и темпераментным человеком и объединением не было. В характере Куинджи были индивидуалистические черты. Он был вспыльчив и своеволен, порой „асоциален", как говорил Крамской, несмотря на это, любивший и ценивший его. 70-е годы, годы тесного общения с передвижниками, были очень продуктивными, пожалуй, самыми продуктивными в жизни Куинджи. Некоторые его картины вызывали шум в прессе и в художественной среде. Отчасти этот шум был лестным для художника и закреплял его славу. Но порой он приближался к общественному скандалу (художника несправедливо обвиняли в том, что он прибегает к специальной аппаратуре для усиления эффекта освещения, обвиняли и в саморекламе и т. д.). Так произошло, например, с его картиной „Лунная ночь на Днепре", которая была показана на специально посвященной ей выставке в 1890 году.

Сейчас — не потому, что картины Куинджи несколько потемнели (чего опасался Крамской уже в момент их появления), а потому, что весь ход дальнейшего развития пейзажа приучил наш глаз к сильным и многообразным красочным и светотеневым решениям, — сейчас по своим цветовым эффектам картины художника не кажутся явлением экстраординарным. Творчество этого своеобразного мастера, сохраняя свои оригинальные черты, входит в общий поток развития русского пейзажа, свидетельствует о тесной близости исканий Куинджи исканиям других мастеров демократического реализма.

В поле зрения настоящей главы входит творчество Куинджи до 1882 года, когда он внезапно, в апогее славы, закрывает двери своей мастерской для зрителя и больше никогда не показывает свои произведения на выставках.

Писем и других архивных данных, касающихся Куинджи, сохранилось очень мало. Куинджи — грек по национальности и, как большинство передвижников, с детства познакомился с нуждой и невзгодами. Родился он в 1842 году* в предместье Мариуполя. Мальчик рано остался сиротой. Отец его, он был сапожником, умирая, не мог обеспечить дальнейшую судьбу сына. Началась жизнь „в людях". Рано проснувшаяся страсть к живописи открывает перед Куинджи цель, волю к жизненной борьбе. Он пытается стать учеником Айвазовского. Но эта попытка кончается неудачей**. Пройдя через ряд испытаний, юноша становится, как некогда и Крамской, ретушером. Это новая в то время профессия сравнительно неплохо оплачивается, и вскоре Куинджи собирает необходимую сумму для поездки в Петербург. Несколько раз, но безуспешно участвует он во вступительном конкурсе для поступления в Академию.

Первое признание приносит ему картина „Татарская сакля в лунную ночь" (1868), принятая на Академическую выставку в тот самый год, когда молодой соискатель очередной раз потерпел неудачу на вступительном экзамене[13].

В начале 70-х годов Куинджи близко сошелся с Репиным и другими передвижниками. Несомненно, что в этот период он был так же увлечен революционно-демократическими идеями, как и его товарищи. В одном из своих писем Репину (в период пребывания последнего за границей) Куинджи приветствует решимость художника посвятить свое творчество народному благу[14].

В отличие от Шишкина или Клодта Куинджи — натура мятущаяся. Творческое развитие художника идет несколькими путями, то как бы параллельными, то скрещивающимися и расходящимися.

В начале 70-х годов авторитет Айвазовского для Куинджи уже пошатнулся. Это сказывается раньше всего в изменении круга его мотивов. Молодой художник переходит к сюжетам, гражданственный характер которых он подчеркивает даже названиями, — например, „Забы-

[12] *Неведомский М. П., Репин И. Е.* А. И. Куинджи. Спб., 1913, с. 19.

[13] За эту картину Куинджи получил звание неклассного художника.

[14] Письмо это Репин переслал Стасову. Оно хранится в Стасовском фонде Пушкинского дома АН СССР.

тая деревня“ (1874, ГТГ). Эта картина и „Чумацкий тракт в Мариуполе“ (1875, ГТГ) были показаны на передвижных выставках*. Выбор мотивов этих картин связан в известной мере с влиянием М. К. Клодта.

К числу ранних работ Куинджи этого круга относится кроме названных „Осенняя распутица“ (1872, Русский музей). Как и в „Большой дороге“ Клодта, мы встречаем в этих пейзажах хляби размытых дорог, запустение, скорбь тяжелой, безрадостной жизни. Написаны эти картины в пореформенные годы. Но это все та же нищая, деревенская Русь, которой пресловутое „освобождение“ принесло неисчислимые бедствия. Однако по восприятию природы и по своему изобразительному языку молодой Куинджи далек от Клодта, с его твердой, ясной и холодноватой манерой. Обостренное восприятие пространства, его громадности, стихии воздуха, влажного тумана, вязких масс сырой земли, чувственная конкретность света — все это ближе к Васильеву и Саврасову. Образы, создаваемые Куинджи в этом цикле, патетичны. „Забытая деревня“, возможно, навеяна художнику известным стихотворением Некрасова. В картине перед зрителем предстает нищая деревушка, затерявшаяся среди огромной пустынной равнины с размытой дождем почвой, нависшими над ней свинцовыми дождевыми облаками. Все это проникнуто ощущением безысходности и тревоги. Цветовая гамма картины построена на резких, диссонирующих тонах. Живописная манера — смелая, обобщенная. Целые плоскости написаны одной жидкой краской, поверх которой кое-где положены мазки других цветов (чаще всего — близлежащих). Настроением тоски, беспросветной жизни народа проникнута и картина „Чумацкий тракт в Мариуполе“. Развивая в ней мотив ранней работы „Осенняя распутица“, художник придает ему более эпическое звучание.

С середины 70-х годов в творчестве Куинджи намечаются новые тенденции, определившие своеобразие всего дальнейшего творчества художника. В пейзажах „Степь в цвету“ (1875, ГТГ), „Березовая роща“ (1879, ГТГ), „Украинская ночь“ (1876, ГТГ) и в ряде других работ этого периода наиболее полно выразились индивидуальные особенности дарования Куинджи — особенности, дающие возможность сразу отличить, узнать его произведения среди полотен его товарищей и современников. Но и эти картины при всех их отличиях от ранних работ никак не вмещаются в категорию камерных. Как и в ранних полотнах, в них расстилаются широкие просторы земли и неба. Им присуща, хотя по-иному, и, может, быть, еще сильней, органичнее выраженная, эпичность. Но, в отличие от таких картин, как „Осенняя распутица“ или „Забытая деревня“, вся художественная ткань названных произведений как бы излучает светлое, радостное мироощущение.

В изображении привольной степи, Днепра, залитых лунным сиянием хаток, чуть холмистой равнины, светлой березовой рощи, яркого солнечного полдня чувствуются внутренние органические связи с русской и украинской народной поэзией.

Куинджи ищет простые мотивы, наиболее доступные средства изображения. Так, в „Степи в цвету“ членения по горизонталям придают композиции полную ясность. Степь написана обобщенным, прозрачным зеленовато-фисташковым цветом. Поверх этого цвета художник с поистине детской радостью выводит на переднем плане крупные чашечки цветов, бабочек, пьющих их сладкие соки. Все это вносит в образы природы особую поэтичность.

Столь же неприхотлив по мотиву и другой пейзаж Куинджи — „Украинская ночь“ (1876, ГТГ). Бездонное темно-синее небо, деревня, расположившаяся на пригорке, тихо дремлющие пирамидальные тополя — все это полно величавого и торжественного покоя. Плавность силуэтов, обобщенность форм, медлительность ритмов придают образу притихшей природы широкую напевность. Присущее картине ощущение торжественной тишины усиливается контрастом темного неба и почти черных теней на переднем плане с призрачным, зеленоватым светом луны и бледно-сумеречными тонами мазанок, вносящими в полотно сказочно-декоративное начало.

Свойственная этому пейзажу декоративная обобщенность цвета — новая черта как в творчестве Куинджи, так и в русском пейзаже 70-х годов. Для Куинджи она остается характерной на протяжении всего последующего творчества.

Замечу, что уже в „Татарской сакле“, несмотря на зависимость этой работы от Айвазовского, есть попытка самостоятельной интерпретации мотива лунной ночи, бесконечное множество раз использованного романтиками. Куинджи ощущает величие ночи в состоянии покоя и тишины. Один из современных критиков подметил, что Куинджи показывает луну полностью открытой нашему взгляду, в то время как романтики нередко закрывают ее пеленой облаков. Это верное наблюдение, и связано оно со стремлением выразить в пейзаже покой и тишину (проносящиеся облака воплощают движение). Мы встречаем такую же открытую луну и не колеблемые ветром воздух, деревья не только в картине „Украинская ночь“, но и в прославленной „Лунной ночи над Днепром“ (1880, ГРМ).

Мотив пейзажа „Березовая роща“ (1879, ГТГ) близок жителю средней полосы России — так же близок, как и мотивы хвойных лесов Шишкина. Композиция пейзажа предельно проста. Чередование планов — почти симметричное расположение берез — делает его легко и свободно воспринимаемым зрителем. Формы очень четкие и обобщенные. Боковым освещением подчеркивается их рельефность. Рисунок лаконичен. Он очерчивает общие силуэты стволов и крон деревьев, падающих от них теней, виднеющегося на заднем плане леса. Мы не увидим здесь „портретов“ деревьев, которые с таким увлечением и с таким замечательным мастерством писал Шишкин. Перед нами — изображения берез в их наиболее общих и сразу улавливаемых особенностях — нежная белизна стволов, кудрявые звонко-зеленые кроны. Именно такими они особенно близки повседневному, беглому восприятию.

Современники утверждали новаторство и необычайную смелость Куинджи в передаче солнечного света, его иллюзорности. Иллюзия сияющего солнечного света достигается в картине удивительной чистотой и свежестью

палитры, контрастами темных и светлых тонов. К ней вполне применимы извечные эпитеты народной поэзии (лес — зеленый, солнце — ясное, березка — белая и т. д.). Картина словно пронизана ощущением благодатного солнечного тепла, свежестью изумрудной травы, шумом кудрявой листвы, как бы купающейся в солнечном свете.

Ощущением величавого безмолвия проникнута и картина „Днепр утром" (1881, ГТГ), в решении которой художник следует своей ранней работе „Степь в цвету". Присущая этому пейзажу светлая и в то же время мужественная эпическая интонация роднит его с „былинными" полотнами Васнецова 80-х годов.

Присущие многим работам Куинджи конца 70-х годов черты монументальности особенно отчетливо проявляются в его картине „Север" (1879, ГТГ). На переднем плане картины художник изображает маленький, покрытый деревьями кусок каменистой земли, за которым идет как бы увиденная сверху огромная бескрайняя пустыня, прорезанная змеящейся полоской реки. Необъятны небеса. Как и Саврасов, Куинджи любит небо, оно волнует его во всех своих состояниях. Широкое небесное пространство окутывает и „Забытую деревню". Но там оно создает ощущение затерянности, одиночества людей во враждебном им мире. В „Севере" художник говорит о другом — о необозримой бесконечности природы. Но эта природа не враждебна человеку, — она манит его к себе, привлекает неизведанностью и необъятностью.

В картине „После грозы" (1879, ГТГ), с ее мятежным внутренним накалом, мир земной жизни как бы только что вышел из единоборства с миром космическим, и тревожный отсвет этой бури лежит на холмистых далях и человеческих селениях. Картина вызывает в памяти строки Тютчева: „... и мы плывем, пылающей бездной со всех сторон окружены".

Как бы ни отличались друг от друга работы Куинджи, в них неизменно выражено восхищение художника красотой окружающего мира. Родную природу он, как и Шишкин, почитает прекрасной. Он видит ее в ее простых, хорошо знакомых народу, часто созерцаемых им состояниях. Его радует то, что радует каждого: солнечный свет, лунное сияние, молодые березки, зеленые луга. В его пейзажах нет откровенного и грубого стремления к эффекту ради эффекта[15]. Всюду изобразительный язык художника лишен вычурности, прост и понятен. Всюду передача света тесно связана с общей концепцией картины, помогает художнику создать образ почти всегда эпический по своему характеру. И это постепенно отодвигает на задний план в его творчестве социальные мотивы, которые были свойственны ранним пейзажам Куинджи. Но со временем в образы прекрасной природы все отчетливее вторгаются мотивы тревоги, одиночества, затерянности человека во вселенной. С такими сложными настроениями приходит Куинджи, как и некоторые его товарищи, к 80-м годам. И здесь происходит нечто необычное. В расцвете таланта и громкой славы художник, казалось бы не чуждый честолюбия, совершенно замолкает. Точнее, он продолжает писать, но двери его мастерской закрываются для всех на долгие годы, на десятилетия.

Материальной нужды Куинджи не испытывал. Но, щедрый к товарищам, особенно к начинающим художникам, он для себя сохраняет скромный (хотя и несколько причудливый), демократический образ жизни. Не связанный с какой-нибудь постоянной должностью, он почти десять лет, до реорганизации Академии, не был занят сколько-либо значительной общественно-художественной деятельностью, но дружил по-прежнему со многими передвижниками и рядом выдающихся людей своего времени (особенно с Менделеевым).

Только в начале 1900-х годов Куинджи впервые и только в кругу друзей, не публично, показал свои работы. Среди них было немало значительных („Облако", „Закат в степи", „Ночное", 1905-1908, ГРМ). Но они уже не могли быть восприняты как откровение — слишком большой путь прошло за истекшие десятилетия русское искусство. Обобщенно-декоративный строй этих полотен Куинджи был уже не нов.

[15] Вопреки бытовавшей порой ошибочной оценке Куинджи как любителя внешних эффектов.



256. *Куинджи А. И.* ЗАБЫТАЯ ДЕРЕВНЯ. 1874



257. *Куинджи А. И.* ЧУМАЦКИЙ ТРАКТ В МАРИУПОЛЕ. 1875



258. *Куинджи А. И.* УКРАИНСКАЯ НОЧЬ. 1876

259. *Куинджи А. И.* БЕРЕЗОВАЯ РОЩА. 1879



260. *Куинджи А. И.* СЕВЕР. 1879



261. *Куинджи А. И.* ПОСЛЕ ДОЖДЯ. 1879

262. *Куинджи А. И.* НОЧЬ НА ДНЕПРЕ. 1882

263. *Куинджи А. И.* ДНЕПР УТРОМ. 1881



Подлинное призвание Василия Дмитриевича Поленова (1844-1927) определилось относительно поздно. В первый, еще допередвижнический период своей деятельности он пробовал свои силы положительно во всех жанрах, причем больше всего увлекался историческими композициями. Но основной вклад в русское искусство был внесен Поленовым в области пейзажа. Это стало ясным при первом его выступлении — на 6-й Передвижной выставке, в 1878 году. На ней он показал картину „Московский дворик", а на 7-й — „Бабушкин сад" и „Заросший пруд". Однако на протяжении всего творческого пути Поленова мастер пейзажа уживается в нем то с портретистом, то с историческим живописцем, то с художником-моралистом, увлеченным пропагандой евангельских легенд, то, наконец, с художником театра. Это последнее увлечение было очень длительным и во многом плодотворным. Но и облик Поленова-пейзажиста не был неизменным, он заметно изменялся в течение десятилетий.



264. *Василий Дмитриевич Поленов*

Поленов — ровесник Максимова, Репина, Савицкого. Он поступил в Академию одновременно с Репиным и даже писал конкурсную картину на ту же тему, что и Репин, — „Воскрешение дочери Иаира". Но когда его сверстники приобрели уже известность, имя Поленова еще ничего не говорило широким кругам зрителей. До появления „Московского дворика" (1878, ГТГ) Поленова знает только сравнительно небольшой круг художников. Да и тот относится к нему, точнее, к его творческим возможностям выжидательно.

Достаточно сказать, что Стасов в начале 1877 года, отвечая на просьбу Поленова высказать мнение о его творчестве, написал с присущей ему прямотой: „... Вы французисты, не индивидуальны, но изящно-красивы ... У Вас склад души ничуть не русский". Конечно, сейчас для нас эти строки звучат диковинно, но ведь Поленова пока знали только по нескольким картинам на темы истории феодальной Франции, и к нему эта оценка действительно в те годы подходила. А о прозорливости Стасова говорит его настойчивый совет Поленову: „... отыщите, допросите самого себя!" И тогда только, по убеждению Стасова, может свершиться „какой-то неожиданный переворот, откроются какие-то неведомые доселе коробочки и польются неизвестные сокровища и новости"[16].

Медлительность формирования Поленова как художника вызвана была отчасти и тем, что его интересы сосредоточены были не только в области искусства. Происходил он из очень культурной дворянской семьи[17]. Отец его увлекался историей и археологией и собрал большую коллекцию греческих подлинников. Страсть к коллекционерству и путешествиям, к истории и археологии он передал сыну. Увлекался Поленов и музыкой (был даже незаурядным любителем музыкантом, певцом и композитором). Своим интересом к живописи он обязан матери, которая любила рисовать и была также и детской писательницей[18].

Окончив гимназию в Петрозаводске, Поленов уехал в Петербург и в 1863 году поступил одновременно и в университет и в Академию художеств[19]. Здесь на творческое формирование художника большое воздействие оказал П. Чистяков. Человек живого ума и разнообразных интересов, он, конечно, не мог остаться в стороне от идей, волновавших современную молодежь. Письма юного Поленова доказывают, что он был сыном своего времени и не был чужд нигилистических взглядов. Получив (в 1871 году) большую золотую медаль, Поленов в 1872 году уезжает в качестве пенсионера за границу, где бывал и раньше. После путешествия по Германии, Швейцарии, Италии, Австрии он поселился в Париже. Здесь, в Париже, Поленов вновь оказался в передвижнической среде. Помимо Репина Поленов был дружен с Савицким, Дмитриевым-Оренбургским, пользовался дружественным покровительством Боголюбова.

Солидная литературная и археологическая эрудиция молодого Поленова влечет его к исторической теме. И за границей его особенно интересуют мастера исторической живописи (особенно он любил Делароша). В своих картинах „Право господина" (1874, ГТГ) и „Арест графини Де Эстремон"* (1875, ГРМ) Поленов, обращаясь к прошлому Европы, ищет в нем тех коллизий, которые помогали бы ставить общественно-этические вопросы (протест против феодального насилия, против религиозных гонений и т. д.).

Параллельно (в 1875-1876 годах) Поленов увлечен темами современного западного освободительного движения. Он замыслил картины, посвященные Лассалю и, что особенно интересно для нас, I Интернационалу**. К сожалению, эти картины не были написаны. Надо ска-

[16] *Сахарова Е. В.* В.Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.-Л., 1950, с. 137, 138. Письмо Стасова от 3 янв. 1877 г.

[17] Его прадед еще в 1770 г. составил труд „Об уничтожении крепостного состояния крестьян" (он напечатан как приложение в „Русском архиве" за 1865 год — февр., № 3). Отец художника, Д. В. Поленов, был членом-корреспондентом Академии наук.

[18] В Музее-усадьбе В. Д. Поленова (Поленове) хранится несколько больших листов, где сильной и твердой рукой зарисованы различные народные типы. Автор рисунков — мать Поленова. Она уделяла много внимания развитию дарования детей — сына Василия и дочери Елены. В Музее-усадьбе Поленова сохранилось несколько детских рисунков, выполненных будущим художником на заданные матерью темы (например, „Дмитрий Донской" и т. д.). Уже в глубокой старости, в 1887-1890 гг., мать художника принимала участие в его рисовальных вечерах.

[19] Сперва — вольнослушателем, а с 1866 г. — учеником.

зать, что родственники Поленова, опасаясь не без оснований осложнений в связи с политическим резонансом подобных тем, уговаривали его отказаться от своих опасных замыслов. Однако Поленов много работал над их воплощением.

Присоединение Поленова к передвижникам по возвращении на родину не было случайным. Уже говорилось о том, что еще в 1874 году, в острый для Товарищества момент, Поленов имел мужество продемонстрировать свое сочувствие ему. Несмотря на серьезные трения Товарищества с великим князем Владимиром и даже вопреки прямому запрету руководства Академии он послал свою картину для ее помещения на передвижной выставке.

Много лет спустя он вспоминал: „Вернувшись в 1876 году в Россию, я был охвачен энергичной деятельностью старших товарищей, которым симпатизировал и раньше. Ими было основано Товарищество передвижных художественных выставок. Я тогда встретился с художниками старше нас по возрасту, у которых вера в наступление светлого будущего была в высшей степени увлекательна. Живопись того времени на передовых выставках, а передвижные выставки такими и были, совпадала с этическими мечтаниями и стремлениями. Старшие товарищи и мы, шедшие за ними, нравственно и идейно сплотились“[20].

В 1876 и в 1877 годах этот, казалось бы, „книжный“ человек дважды уходил на войну*. И только вернувшись, полностью отдался творческому труду. Кончился период его первоначального становления. Уже накануне возвращения из-за рубежа Поленов начинает ощущать, что ближе всего ему не историческая живопись, а пейзаж, причем пейзаж особого типа, который сам художник определил как „пейзажный бытовой жанр“. Возможно, что в этом сыграл свою роль совет Стасова, действительно заставивший Поленова начать „искать самого себя“. Как бы то ни было, написанный в 1878 году с натуры „Московский дворик“ (ГТГ) относится именно к этому, особому виду пейзажа. Ему присущи свежесть и интимная простота мотива, замечательная для своего времени передача солнечного освещения, теплого летнего дня. Высокая оценка картины сложилась еще до того, как она была выставлена для публики. В этом произведении, которому сам автор первоначально не придавал большого значения, он впервые нашел себя или, точнее, проявил одну из важных граней своего дарования. В нем теперь проявилась и глубокая связь с национальной традицией. Вот уж никак нельзя сказать про „Московский дворик“, что эта картина „французиста“! Однако работа над пейзажем не была новой для Поленова. Он вырос в усадьбе Имоченцы, в Олонецкой губернии, и работы 60-х — начала 70-х годов — это виды окрестностей Имоченцов: „Окулова гора“ (1860-е годы; принадлежит Е. В. Сахаровой), „Закат. Имоченцы“ (1869; принадлежит семье художника) и другие. В более поздних пейзажах — „Переправа через реку Оять“ (1872, Музей-усадьба В. Д. Поленова), „Ливень“ (1874) и некоторых других — сказалось тяготение к жанру. В них на фоне пейзажа изображены не лишенные юмора сельские бытовые сценки, — позже Поленов выполнил рисунок с этой картины для альбома „Рисунки русских художников“ (1880, изд. С. Мамонтова).

В пенсионерские годы во Франции и на побережье в Веле Поленов работал на пленэре и считал очень полезным для себя общение с Боголюбовым. Вернувшись на родину (в 1876 году), Поленов пишет этюды в Тамбовской губернии (1877) и вновь в Имоченцах („Горелый лес“, 1878, частное собрание, и другие).

Таким образом, мастерство пейзажиста, которое он обнаружил в картине „Московский дворик“, явилось итогом настойчивого труда. Но особая задушевность картины объясняется, по-видимому, тем, что после путешествий по Европе, после воинских скитаний Поленов особенно остро воспринял своеобразие и уют простых, обыденных уголков Москвы. В пейзаже „Московский дворик“ не следует искать большой философской глубины. Перед нами один из переулков патриархальной Москвы, с присущими им, знакомыми с детства бытовыми штрихами. Многое здесь, казалось бы, прозаично — старые сараи, заборы, службы, кривые тропки. Обыденны и жанровые мотивы. Женщина несет полное ведро, несколько белоголовых и босоногих ребятишек сидят прямо на траве. Вопреки кажущемуся прозаизму пейзажного образа Поленов дал почувствовать своеобразие и очарование облика старой Москвы, с ее старыми, порой обветшалыми барскими усадьбами за тенистыми садами, с прелестными, наивно-грациозными формами церквушек, с неторопливо идущей жизнью мелкого люда. Очень убедителен отзыв о пейзаже П. Третьякова: „Не пейзаж и не жанр, — пишет Третьяков, — а вроде того и другого: московский или провинциальный барский дворик[21], заросший травой. Очень красиво и типично“.

Поленов успешно решает в этом пейзаже задачи пленэра, он достигает особой легкости и свежести живописи, передающей чистоту и прозрачность нагретого солнцем воздуха, атмосферу теплого летнего дня. С большим тактом написан передний план. Белоголовый ребенок в зеленой траве, листва деревьев сада и т. д. — все дано обобщенно и в то же время с ощущением материальности. Все освещенные поверхности как бы лучатся в солнечном свете. Легкие силуэты белокаменных церквей окрашены голубоватыми и сиреневыми тонами.

В картине „Бабушкин сад“ (1878, ГТГ) по сравнению с предыдущей жанровый мотив звучит более отчетливо. Сюжет картины навеян художнику темой уходящих в прошлое дворянских гнезд. Широко распространенная эта тема была связана с переживанием ломки стародавних обычаев русской жизни. Интерес к ней проявился и в картине В. Максимова „Все в прошлом“ и в произведениях литературы середины и конца века.

В общей эмоциональной настроенности картины значительную роль играет изображение разросшегося запущенного сада. Без него фигура одряхлевшей помещицы не была бы столь выразительна. Изображению барыни-

[20] Отд. рукописей ГТГ, фонд Поленова. Рукопись В. Д. Поленова „Заметки по поводу письма Я. М. Тугендхольда“.

[21] Поленов изобразил в этой картине совершенно конкретный двор в одном из московских переулков.

старушки противостоит образ юной девушки. И сам сад тоже не умер. На своих ветвях он несет благоухающие цветы. Отсюда возникает ассоциация о новом, идущем на смену старому. Все же по непосредственности образа и по своим живописным качествам „Московский дворик" — пленительнее. Элементы жанра наличествуют и в элегическом пейзаже „Заросший пруд" (1879, ГТГ) и в более ранних „Удильщиках" (1877, частное собрание, Ленинград).

Стремление к слиянному изображению пейзажа и жанра намечалось и в искусстве предшествующих лет, например в творчестве старших московских передвижников — Аммосова и Аммона. Но только Поленов достигает в этом изображении подлинной художественности.

Последующие годы связаны у Поленова с созданием серии картин, посвященных жизни Христа*. Центральная картина этого цикла, упоминавшаяся выше „Христос и грешница", начатая еще в 70-е годы, была завершена только в 1887 году (ГРМ). Поленов не был страстно преданным религии человеком. Ни малейший оттенок мистицизма не омрачил ясной поэтичности его пейзажей. Да и евангельские композиции свободны от него. Поленов принимал жизнь Христа как исторический факт и поэтому, следуя примеру своих сотоварищей, исторических живописцев, выезжал в начале 80-х годов на Восток (Египет, Сирия, Палестина). Во время скитаний по Востоку Поленов буквально одержим неистовой жаждой изучения новой для него природы, архитектурного пейзажа. Он привез множество этюдов — больших, маленьких и совсем крошечных. Достаточно сказать, что на XIII Передвижной выставке 1885 года было показано 98 его этюдов[22].

Поленов обладал даром композитора и настойчиво развивал этот дар. Это отчетливо сказывается и в его этюдах, почти всегда хорошо построенных и цельных. В этюдах чувствуется и тонкое понимание Поленовым своеобразия южного колорита. Но этюды не были самоцелью для художника. Он считал себя художником пейзажа-картины. Возможно, что путешествия по Востоку, как и ранние поездки по Европе, обострили восприятие особенностей родной природы, — и в 80-х годах и позже его творчество в этой области развивалось преимущественно в двух направлениях. Поленов почти не обращался больше к мотивам городским или усадебным. Если в его пейзажах 80-х годов наличествует архитектура, то это деревенские строения: избы, овины, целые улочки („Деревня Тургенево", 1885, Музей-усадьба В. Д. Поленова; „Северная деревня", 1889, Саратовский художественный музей). И пейзаж в его работах — это в основном пейзаж сельский. Таковы его пейзажи „Зима. Имоченцы" (Киевский музей русского искусства), „Деревенский пейзаж с мостиком" (1880, частное собрание, Москва) и другие.

Наряду с мотивами интимно-лирическими все большее место в творчестве Поленова 80-90-х годов и позже начинают занимать пейзажи панорамного, эпического характера. Большой опыт, приобретенный в работе над четко построенными этюдами, сказался в полотнах этого круга. Ему особенно близок северный и подмосковный пейзаж, приокская природа („Вид с балкона в Жуковке", 1888, частное собрание, Москва; „Ранний снег", 1891, частное собрание, и другие).

Поленов приобрел участок земли на высоком берегу Оки (усадьба „Борок"), где и построил дом и несколько флигелей по собственным, довольно причудливым проектам.

Глубоко чувствующий неброское живописное богатство родной природы, Поленов особенно остро воспринимает красоту осени. „Осенняя пора — очей очарованье", — словно говорит он словами Пушкина. Поленов создает целую серию пейзажей золотой осени. Мягко, поэтично изображает он „в багрец и золото одетые леса" на синем фоне небес, отраженных в свинцовых осенних водах („Осень в Абрамцеве", 1890, Музей-усадьба В.Д. Поленова; „Золотая осень", 1895, там же). Даже его маленькие по масштабам пейзажи обычно открывают зрителю широкие пространства. Широкий пространственный охват, обобщенная композиционная структура, отсутствие второстепенных деталей придают пейзажам Поленова этих лет черты эпичности.

Поленов снискал авторитет и как талантливый педагог. Как преподаватель Московского Училища** он воспитал целую плеяду молодых передвижников.

Поленов был натурой богато и разнообразно одаренной. Он дружил с кружком С. И. Мамонтова и с передовыми театральными кругами (жена Поленова была двоюродной сестрой Станиславского и родной сестрой художницы Якунчиковой). Он написал декорации к многим оперным спектаклям Мамонтовской оперы и кружка Мамонтова, среди которых особенно интересными представляются декорации к „Орфею" и „Фаусту"***; увлекался декоративно-прикладным искусством (расписал, в частности, печи в своей усадьбе, чертил модели мебели и т.д.); выступал как артист и как композитор.

[22] К сожалению, собрать воедино все эти работы очень трудно. Поленов (как говорил П. А. Радимов в беседе с автором настоящих строк) принципиально назначал очень дешевые цены за свои картины, так как хотел сделать их приобретение широко доступным. Он действительно достиг своей цели: они разошлись по коллекциям множества мелких собирателей.



265. *Поленов В. Д.* **МОСКОВСКИЙ ДВОРИК. 1878**



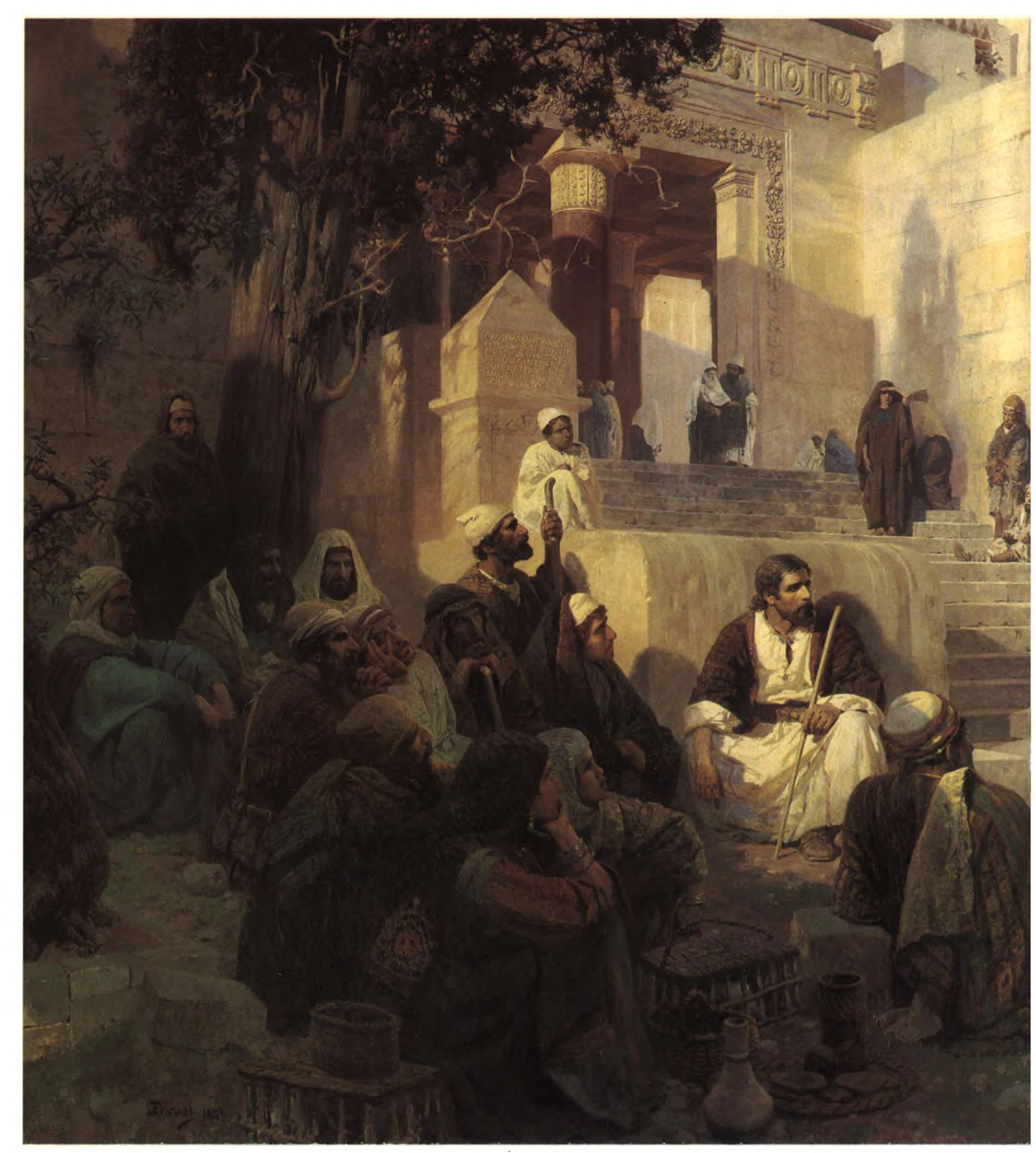
266. *Поленов В.Д.* БАБУШКИН САД. 1878

267. *Поленов В. Д.* ЗАРОСШИЙ ПРУД. 1879

268. *Поленов В. Д.* СТАРАЯ МЕЛЬНИЦА. 1880

269. *Поленов В.Д.* СЕВЕРНАЯ ДЕРЕВНЯ. 1889

270. *Поленов В.Д.* БЕЙРУТ (ДРЕВНИЙ БЕРИТ). Этюд. 1882



271. *Поленов В.Д.* ХРИСТОС И ГРЕШНИЦА. 1888





272. *Поленов В. Д.* ЭРЕХТЕЙОН. ПОРТИК КАРИАТИД. Этюд. 1882

273. *Поленов В.Д.* НА ТИВЕРИАДСКОМ (ГЕНИСАРЕТСКОМ) ОЗЕРЕ. 1888

274. *Поленов В.Д.* ХРАМ ЮПИТЕРА В БААЛЬБЕКЕ



275. *Поленов В.Д.* СРЕДИ УЧИТЕЛЕЙ. 1896



Искусству Поленова близко творчество хотя и гораздо более скромных по дарованию живописцев Н. Маковского и П. Брюллова. Оба они тоже неутомимые и любознательные путешественники, запечатлевшие в своих полотнах и акварелях, порой несколько этнографических и хроникальных, жизнь и природу Востока и Запада. Оба любили сочетание жанра с пейзажем, которое было близко и Поленову. Но они не обладали столь же глубоким восприятием родной природы и не смогли достичь в ее изображении той степени обобщения, до которой поднялся в своих лучших пейзажах Поленов. Очень много путешествовал Николай Георгиевич Маковский (1842-1886). Будучи членом-учредителем, он начал выставляться только с 4-й выставки Товарищества, в качестве экспонента, и только после 6-й выставки, с 1878 года, становится членом. Почти ежегодно, начиная с 1875 года, он привозил из своих странствий множество этюдов. Чаще всего это были акварели, отличавшиеся легкостью и прозрачностью тона. Особенно обширен цикл, посвященный Каиру. Художник не стремится проникнуть в сущность необычной для него жизни Востока. Он изучает архитектуру, что помогает ему воссоздать своеобразный облик этого города. Маковский создает и серию видов старых русских городов — Москвы и Нижнего Новгорода. Художник любил и Украину. Он хорошо чувствовал тихую прелесть ее селений, красочный колорит ее базаров и ярмарок. Наблюдал он и сцены труда („Жатва в Малороссии“, 1885, и другие).



276. Павел Александрович Брюллов



277. Александр Карлович Беггров

Энтузиастом, преданным всем начинаниям Товарищества, был Павел Александрович Брюллов (1840-1914). Как и Клодты, как и Маковские, Брюллов происходит из „династии“, органически связанной с искусством: сын архитектора, племянник „великого Карла“, он и сам был архитектором, окончил (как и Поленов) параллельно университет, где учился одновременно с Киселевым. Как художник он сформировался сравнительно поздно, но с 1872 года Брюллов — постоянный участник передвижных выставок. Его туристические маршруты (как мы сейчас бы сказали) иные, чем у Н. Маковского, хотя и он побывал на Востоке (около двадцати семи работ, итог пребывания в Алжире, были показаны на XII выставке, в 1884 году). Его курс — Центральная Европа (Австро-Венгрия, Италия, Швейцария и другие страны), на родине — Крым („Алупка“, „Утро в Гурзуфе“), Кавказ.

Его этюды написаны бережно и тщательно, порой они окрашены в элегические тона. К пейзажам в более широком понимании Брюллов обращается редко, как бы не решается приступить к ним. Наиболее значительна его картина „Уборка сена миром“ (1888, XVI выставка Товарищества).

Их старший сверстник Александр Александрович Киселев (1838-1911) только к концу этого периода проявил себя как мастер пейзажа. Его деятельность как художника и как критика развертывается и становится особенно полезной для Товарищества в последующие годы. Но его младший современник, Ефим Ефимович Волков (1844-1920), определился как художник значительно раньше. С 1878 по 1890 год он выставлялся в Товариществе двенадцать раз. Волков также неоднократно бывал за рубежом (Греция, Турция, Египет, Палестина). Однако главное место в его пейзажах занимают образы русской природы. Особый интерес он проявляет к мотивам болот — болот в трепетной дымке туманов, вечерних и утренних испарений („Топкое болото“, 1878; „Туманное утро“, 1881; „Болото“, 1884 и 1885, и другие). Ему не чужды и мотивы заброшенных мельниц, прудов.

По своему изобразительному языку Волков был для 80-х годов несколько старомоден и консервативен, — как колорист он придерживался гаммы рыжеватых, порой как бы ржавых и приглушенных серовато-голубых оттенков. Но атмосферу болотной топи, ощущение жути, которое она вызывает, передает он выразительно.

Картины Волкова постепенно завоевали признание. Показательно, что герой одной из пьес И. В. Шпажинского, драматурга 80-90-х годов, покупает своей дочери в подарок с передвижной выставки пейзаж Волкова*.

Традиции маринизма представлял в Товариществе в эти годы наряду с продолжающим выступать Боголюбовым его ученик — Александр Карлович Беггров (1841-1914). Талант Беггрова проявился рано, еще в кадетском корпусе. Подобно Боголюбову, Беггров начинал как моряк — он был инженером-механиком Морского ведомства и только впоследствии стал в этом же ведомстве художником. Беггров также прекрасно знал парусный и паровой флот, начинал свое плавание на канонерской лодке „Панцирь", в течение некоторого времени был командиром крейсера „Светлана", участвовал в кругосветных плаваниях[23]. Однако, став художником, он полностью отдался этому призванию.



278. *Ефим Ефимович Волков*



279. *Александр Александрович Киселев*

Нельзя согласиться с Я. Д. Минченковым в том, что искусство для Беггрова было „как бы между прочим", что он был лишь „постановщиком морских пейзажей", „бойко справлялся с рисунком и акварелью, но все носило иллюстративный характер"[24].

Наоборот, Беггров принадлежал к числу художников „одержимых", постоянно, систематически и очень интенсивно работавших. Он был одарен и даром комического актера и в товарищеской среде охотно проявлял это[25]. Написано им так много, что заниматься искусством „между прочим" и оставить такое наследие было бы положительно невозможно. Первые зрелые картины молодого мариниста относятся уже к началу 70-х годов. В 1874 году Беггров впервые участвовал на передвижной выставке Товарищества. А затем он только в самых редких случаях уклонялся от участия на выставках объединения.

Как и Боголюбова, его неоднократно привлекали в качестве историографа флота. Правительственные командировки обязывали Беггрова наблюдать спуск новых судов, официальные морские торжества („Царский смотр на Трапезундском рейде в 1873 году», 1878; «Палуба фрегата «Светлана», 1881; «Николаев, спуск броненосного корабля «Екатерина II» 10 мая 1886 года»; «Олаф» и «Африка» (первые суда, прошедшие морской канал в Неву), 1885, и другие).

Нельзя сказать, что эти поручения его тяготили. Беггров любил все связанное с кораблевождением — даже писать „портреты кораблей". Увлекался он и архитектурным пейзажем („Рыбный канал в Дортрехте", 1881, и другие). Он чувствовал своеобразный аромат различных городов, но только в окружении воды они казались ему прекрасными. Особенно дорог ему был Петербург, — в этом он последователь и продолжатель традиций Боголюбова. Он посвящает Петербургу большую серию картин: „С Мытного перевоза на Биржу", 1880; „Английская набережная в С.-Петербурге", 1883; „Невский проспект", „Адмиралтейская набережная в С.-Петербурге", 1883; „Невский проспект", „Адмиралтейская набережная", 1886; „Петербургская Биржа", 1891; „Нева. Новое Адмиралтейство", 1881, и другие.

Любовь к строгим ансамблям северной столицы не мешала художнику ощущать поэзию труда и быта рыбаков, своеобразие и красоту рыбачьих поселков, баркасов и барж („Починка рыбацких судов", 1877; „Барки под парусами" — обе в Саратовском художественном музее им. Радищева; „Рыбачьи лодки", 1879, и другие). Немало этюдов акварелью и маслом он посвящает Нормандии. Беггров особенно любил стихию океана, моря, причем не во время шторма и бури, а в состояниях спокойных, дружественных человеку.

Бытовые сцены очень органично вплетаются в произведениях художника в саму ткань пейзажа („Рынок в Венеции", „На мосту Риальто", Саратовский художествен-

[23] Эти сведения заимствованы из материалов Научно-библиографического архива Академии художеств СССР.

[24] *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. М.-Л., „Искусство", 1940, с. 84.

[25] Так, Поленов в своих письмах родным очень живо рассказывает о блестящем участии Беггрова в нашумевшем среди русской колонии в Париже вечере в честь Виардо.

ный музей им. Радищева; „Петербург, Кронштадтская пристань", 1895, и другие). В творчестве Беггрова чувствуется бесспорное влияние Боголюбова. Но Беггров интимнее и лиричнее, изобразительный язык его теплее и пластичнее. В его маринах, архитектурных пейзажах или изображениях рыбачьих поселков всегда чувствуется цельность общего настроения. Гамме его работ порой не хватает холодноватых отблесков и оттенков, рожденных воздействиями атмосферы. Но он достигает живого впечатления воздушной среды, обтекающей и связующей тяжелые массы строений с подвижной плотью воды, сохраняя пластичность, весомость форм и ясную архитектонику общего построения.

До сих пор речь шла только о пейзажистах старших поколений. Но в недрах Товарищества формировалось и новое блестящее созвездие художников — Дубовской, Аполлинарий Васнецов, Светославский, Левитан, Архипов, Остроухов, А. Степанов. Расцвет их творчества падает на 90-е и 900-е годы. Но сближение их с передвижниками началось значительно раньше. Для Дубовского десятилетие с 1878 по 1888 год явилось временем созревания его таланта, сложения своеобразных особенностей его творчества. Первая же картина, „Зима", Дубовского, показанная в 1884 году на XII Передвижной выставке, свидетельствовала о рождении нового оригинального живописца.



280. *Николай Никанорович Дубовской*

Николай Никанорович Дубовской (1859-1918) принадлежал к тем молодым художникам, которые органично вошли в Товарищество и видели в „стариках" своих прямых учителей. В одном из своих писем Репину Дубовской писал: „Ваша деятельность имела для меня весьма важное и могу сказать глубоко воспитательное значение (говорю это искренне и с особым удовольствием), т. к., поучаясь и воспитываясь на ваших картинах и в беседах с Вами, я чувствую и сознаю, насколько я должен ценить полученную от Вас духовную пищу"[26].

Беседы эти начались еще тогда, когда Дубовской был учеником Академии. Он дружил с Костанди, Афанасьевым, Мартыновичем и некоторыми другими русскими и украинскими академистами, — они собирались вместе, рисовали, читали, спорили. И такие признанные старшие мастера, как Репин и Крамской, не чинясь навещали молодежь. Бывал там и Стасов.

Когда Дубовскому отказали в праве свободно выбрать тему выпускной картины, он отказался от участия в конкурсе на большую золотую медаль*. Надо сказать, что спокойное, лишенное шумихи, но твердое следование своим принципам, тому, что Дубовской полагал правильным, было очень свойственно ему на всем протяжении его жизненного и творческого пути. В соединении с доброжелательным и чистосердечным отношением к товарищам эта черта определила ту видную роль, которую Дубовской вплоть до своей смерти играл в Товариществе как один из самых авторитетных его руководителей. П. А. Радимов помнит эпизоды из жизни Товарищества, в которых сказалась преданность Дубовского эстетическим и моральным принципам передвижников[27].

Показанная, как уже говорилось, на XII выставке Товарищества „Зима" (1884, ГТГ) Дубовского покорила своим светлым, удивительно чистым и мажорным тоном. Как и Саврасов и некоторые другие его предшественники, Дубовской увидел поэзию русской зимы, казалось бы, в самом заурядном мотиве: деревенские избы, укутанные снегом, покрытые снежным покровом поля; сияющее солнце создает контрасты светотени, подчеркивающие сверкающую белизну снега.

В радостном восприятии художником красоты родной природы, в умении показать ее целостно и обобщенно чувствуется близость с творчеством Куинджи. О воздействии Куинджи говорит одна из лучших картин Дубовского — „Притихло" (1889-1890, ГРМ). Перед нами обширное озеро. Мы видим огромную, темную водную пустыню, озаренную кое-где внезапными вспышками света. Над ней почти черное грозовое небо и тяжелые свинцовые тучи, готовые низвергнуть потоки дождя на тревожно притихшие воды, на беспомощную, утлую лодочку и далекие селения. Образ в целом сильный и романтический. Сам Дубовской в одном из своих писем в связи с этой картиной говорит о том захватывающем состоянии, „когда чувствуешь свое ничтожество при приближении стихии"[28].

Однако светлому духу творчества Дубовского такого рода настроения были чужды. Об этом свидетельствует и его картина „На Волге" (1892, ГТГ), полная светлого, радостного чувства. Это видно и по более ранним его картинам и по всему дальнейшему его пути. А путь этот был длинен — ведь Дубовской дожил до самой Октябрьской революции. Более поздний этап этого пути рассматривается в заключительной части настоящей работы.

[26] Научно-библиогр. архив Акад. художеств СССР, фонд Репина. Письма Дубовского Репину. Письмо от 8 ноября 1896 г.

[27] П. А. Радимов, в будущем советский художник, был последним председателем правления Товарищества.

[28] Цит. по кн.: *Зименко В.* Николай Николаевич Дубовской. М.-Л., 1949, с. 13.



В русле передвижнического пейзажа формировалось творчество Исаака Ильича Левитана (1861-1900) — художника, насытившего русскую пейзажную живопись тонкой эмоциональностью, одухотворенностью и высокой гражданственностью чувств. Левитан начал выставляться на выставках Товарищества с 1884 года в качестве экспонента, а с 1891 года — как член объединения. С этого времени Левитан ежегодно представлял свои произведения на передвижных выставках, вплоть до своей кончины (1900 год). На XXVIII выставке в 1900 году (в год его смерти) были экспонированы шесть пейзажей художника, среди которых были такие шедевры, как „Летний вечер", „Ручей. Весна" и другие.



281. *Исаак Ильич Левитан*

Жизнь Левитана не была легкой. Происходивший из бедной еврейской семьи, он рано осиротел и не только в детстве, но и в юности испытывал острую нужду. Призвание его определилось рано, и в тринадцатилетнем возрасте он поступает в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. В Училище он учится у Саврасова, оказавшего большое влияние на творческое формирование художника. Впоследствии он отзывается о Саврасове с неизменным уважением и теплотой. Насколько глубоко запали в душу юноши впечатления от совместной работы с учителем, видно из того, что некоторые мотивы, над которыми работал Саврасов в своей мастерской, много лет спустя находят свое воплощение в пейзажах Левитана. Художника связывало с учителем тонкое поэтическое восприятие природы, умение выразить в пейзажном образе глубокие человеческие чувства. Влияние Саврасова чувствуется в пейзаже „Вечер" (1877, ГТГ) и других ранних работах Левитана.

В представленном на XII Передвижной выставке пейзаже „Вечер на пашне" (1883, ГТГ) впервые ярко проявилась демократическая направленность творчества художника, его идейная и творческая близость передвижническому пейзажу. В картине изображен чисто русский мотив — погружающееся в вечерние сумерки свежевспаханное поле и на нем — одинокая фигурка крестьянина-землепашца. Картина проникнута глубокой любовью к родной земле и чувством сострадания к тяжелой участи крестьянина. Так, поэтический образ природы получает в картине социальную окраску.

Ежегодные (с 1887 по 1890 год) поездки на Волгу впервые открыли Левитану не только поэтическую прелесть, но и величественную эпическую красоту русской природы. Этюды, привезенные из этих поездок, свидетельствовали о совершенствовании колористического мастерства художника, обогащении его цветового ви́дения. В серии волжских пейзажей Левитан предстает вдохновенным певцом русской природы.

Начинающий серию пейзаж „Вечер на Волге" (1887-1888, ГТГ) открывает нам широкую панораму окутанной вечерними сумерками великой русской реки. Пустынные берега, одинокие рыбацкие лодки, расположенные на переднем плане, медленно плывущие по еще светлому небу тучи проникнуты ощущением покоя и торжественной тишины. Своим величавым эпическим строем этот пейзаж своим эмоциональным строем резко отличен от ранних работ художника, носящих более камерный, лирический характер.

Столь же эпичен и пейзаж „Вечер. Золотой Плёс" (1889, ГТГ), в котором Волга показана уже с другой точки зрения.

Но и здесь широкий разворот композиции, мощный охват пространства создают образ торжественный и величавый. В то же время изображение на высоком переднем берегу церкви со стройными главками и домов как бы согревает этот образ теплым человеческим чувством, вносит в него камерное, лирическое начало.

В пейзаже „После дождя. Золотой Плёс" (1889, ГТГ) природа предстает перед нами как бы обновленной, омытой только что прошедшим живительным дождем. Река и небо словно окутаны влажной прозрачной дымкой, на крышах домов раскинувшегося на берегу приволжского городка, на барже, лодках, кустарнике, изображенном на переднем плане, играют дождевые блики, создавая ощущение изменчивости, трепетности воздушной среды. Пейзаж выдержан в мягкой, богато разработанной серебристо-серой гамме, передающей естественные краски природы в первые минуты после прошедшего дождя. Художник достигает здесь тонкой живописной гармонии нежных, серебристых тонов неба с пробивающимися лучами солнца, с трепетной, вибрирующей поверхностью воды, темно-коричневой баржой и тускло-зеленой травой и кустарниками. Все это придает поэтичность, казалось бы, простому, будничному мотиву.

Все названные полотна подводят Левитана к созданию его наиболее значительных произведений, таких, как „Владимирка", „У омута", „Над вечным покоем", появление которых знаменовало собой расцвет творчества художника, все более глубоко и совершенно воплощавшего в своих произведениях любовь в родине, сочувствие к горькой судьбе и страданиям своего народа. Особенно характерен в этом отношении его пейзаж „Владимирка" (1892, ГТГ). Именно по ней, бряцая кандалами, дни и ночи шли на сибирскую каторгу ссыльные. Пейзаж открывает нам необъятную ширь русской равнины. Широкая дорога и вливающиеся в нее боковые тропы, протоптанные ногами ссыльных, ведут взгляд зрителя вдаль, к горизонту, создавая ощущение безнадежности и беско-

нечности их трудного и скорбного пути. Это ощущение подкрепляется и тонко сгармонированными холодными тонами сумеречного, тревожного неба и одиноко стоящего „голубца", безмолвно встречающего и провожающего колонны арестантов. Вся картина проникнута грустными раздумьями художника о жизни, о горькой участи своего народа.

Драматизмом человеческих переживаний проникнут и пейзаж „У омута" (1892, ГТГ), содержание которого было навеяно Левитану старым народным поверьем. Перед нами — действительно недоброе, „гиблое" место, где, согласно поверью, утопилась юная девушка, жених которой был насильно отдан в солдаты. Давно не ступала здесь нога человека. Заброшена старая плотина, прогнили доски мостика, обнажив дряхлые подпоры, густо разросся прибрежный лес и кустарник — немые свидетели некогда разыгравшейся здесь драмы. Все здесь: и темная, зловещая вода омута, и ветхие бревна, и непроходимые лесные заросли — словно затаило недоброе. Чувствуется скрытая тревога, предчувствие, ожидание беды. Удивительная одухотворенность „Владимирки" и этого пейзажа, насыщенность их драматизмом человеческих судеб и глубоко личными переживаниями художника становятся одними из главных особенностей поздних произведений Левитана.

В пейзаже „Над вечным покоем" (1894, ГТГ), который Левитан считал своим лучшим произведением, эти черты приобретают философскую, символическую окраску. В основе полотна лежит мысль о нетленной красоте и величии природы и зыбкости, кратковременности человеческого бытия. Эта мысль прекрасно выражена в масштабном сопоставлении маленькой церквушки, одиноко стоящей на высоком берегу реки, приютившегося здесь же кладбища с сиротливо торчащими крестами и раскинувшегося вокруг безбрежных просторов реки и высокого, бездонного неба. Этот контраст ощущается и в решении самой пластической формы, плотной и компактной в изображении берега, церкви, деревьев и легкой, прозрачной — водного и воздушного пространства. Сочетание в пейзаже двух начал — камерного, которое несет в себе мотив церкви и сельского кладбища, и монументального, заложенного в широкой панорамности открывающегося перед зрителем ландшафта, — придает образу природы интимность и в то же время торжественное величие. Написанный в годы реакции, этот пейзаж, воспевающий вечную красоту природы, как бы противопоставляет ей краткость и тщету человеческой жизни. Так поэтический образ природы насыщается большим обобщающим смыслом.

Поиски синтетического образа природы характерны для Левитана и во второй половине 90-х годов. Создаваемые в годы общественного подъема, его произведения этих лет несут печать светлой радости и жизнеутверждения. В пейзаже „Март" (1895, ГТГ) запечатлен, казалось бы, будничный мотив. Но все в нем как бы излучает радость весеннего пробуждения природы. Колорит картины тонко раскрывает естественные цветовые соотношения в природе в пору весеннего обновления. Он построен на мягкой гармонии холодных тонов снега, лежащих на нем теней и теплого цвета стволов берез, леса на заднем плане, озаренной солнцем желтой стены дома.

Нарастание мажорных нот наблюдается в пейзаже „Весна, большая вода" (1897, ГТГ). Это поистине вдохновенный гимн весне, синему небу, солнцу, тянущейся к нему молодой листве. Небо и талая вода, затопившая березовую рощицу, как бы сливаются в единую сине-голубую стихию, окружающую „вырастающие" из воды легкие, стройные березки. Отражение в воде делает особенно стройными и хрупкими стволы деревьев с тянущимися к солнцу и словно тающими в небе ажурными веточками. Используя скупое соотношение сине-голубого неба и воды, золотисто-охристого берега и белых березок, Левитан достигает исключительной чистоты и свежести тонов, мягкой гармонии цветовой гаммы картины. Так возникает ощущение трепетной, одухотворенной жизни природы, пробуждающейся от зимнего сна.

Широкое поэтическое обобщение несет в себе и оставшееся незавершенным монументальное полотно „Солнечный день. Озеро" (1899-1900, ГРМ), ставшее лебединой песней художника. Левитан давал этому полотну и другое название — „Русь", что выражало его стремление создать в пейзаже большой собирательный образ Родины. Картина открывает нам широкую водную гладь озера. На дальнем берегу, среди зелени деревьев, тут и там расположились деревенские домики. Все это озарено полуденным солнечным светом, играющим веселыми бликами на трепетной поверхности воды, золотящим луга и деревья и создающим ликующе-радостное, торжественное настроение.

Левитану было присуще тонкое и более проникновенное, чем у его предшественников и современников, ощущение красочной, живописной прелести русской природы. Она расцветает в его пейзажах свежими, чистыми, незамутненными красками (бирюза голубого неба, синяя вода озер, сияющая зелень лугов, охристо-желтая и оранжевая осенняя листва). Природа Левитана дышит той же правдивой и в то же время поэтической сказочной красотой, что и природа, воспетая народной песней и сказкой.

В то же время, подобно тому как зритель, смотря на сюжетные полотна передвижников, становится как бы участником изображенных в них событий, так и мы, разглядывая пейзажи Левитана, словно проникаем вместе с художником в самую душу русской природы, в ее поэтический мир. Этим объясняется и известная повествовательность пейзажей Ливитана, хотя он обычно избегает показа „действия" в природе. Нет в пейзажах Левитана и человека, редко изображает он обработанную землю — пашни, хлеба и т.д. Но мы всегда ощущаем близость человека в его полотнах: кто-то протоптал дорожки, идущие вдоль берегов рек, сбегающие с холмов, извивающиеся по лугам; кто-то вспахал землю и возвел дома и церквушки. Прав один из современных художнику критиков, говоря о том, что если бы в пейзажах Левитана были фигуры людей, то это были бы фигуры „передвижнические" — фигуры крестьян.

Левитан был прочными узами связан с Товариществом и никогда не изменял ему.



282. *Брюллов П. А.* ВЕСНА. 1875

283. *Брюллов П. А.* ДОРОГА К МОРЮ. Алжир 1883



284. *Беггров А. К.* РУАН НОЧЬЮ. (УЛИЦА В РУАНЕ). 1874

285. *Беггров А. К.* НАБЕРЕЖНАЯ НЕВЫ. 1876

286. *Беггров А. К.* ДВОРИК В ЛИФЛЯНДИИ. 1881



287. *Беггров А. К.* ПЕТЕРБУРГСКАЯ БИРЖА. 1891

288. *Беггров А. К.* ВИД НА НЕВУ В ЛУННУЮ НОЧЬ

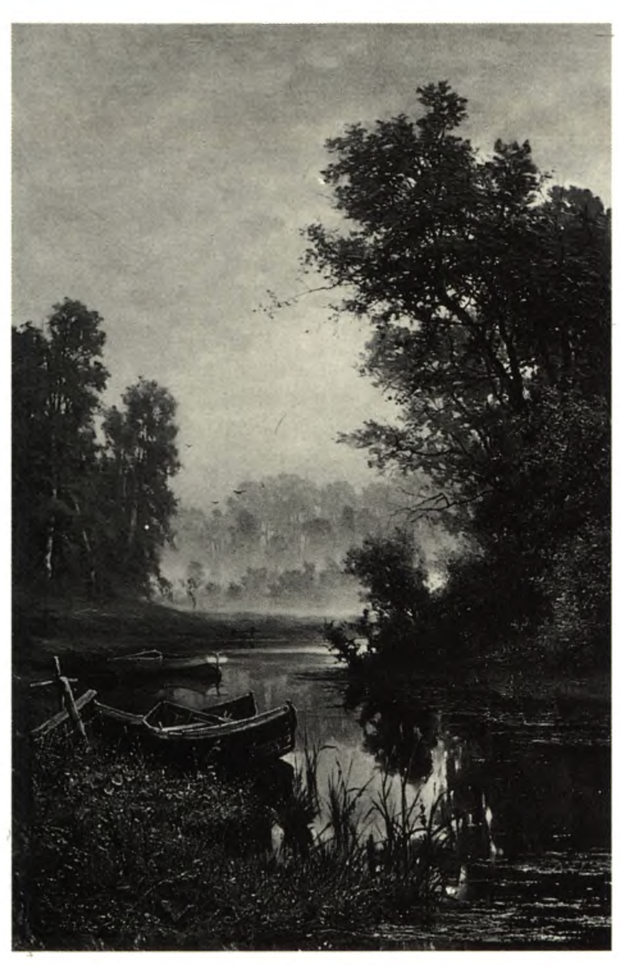
289. *Беггров А. К.* ПЕТЕРБУРГ. 1899



290. *Маковский Н. Е.* МЕЧЕТЬ В КАИРЕ. 1879

291. *Маковский Н. Е.* НА ПАШНЕ. УКРАИНА. 1882

292. *Волков Е. Е.* БОЛОТО ОСЕНЬЮ. 1871



293. *Волков Е. Е.* ТУМАННОЕ УТРО. 1881

294. *Волков Е. Е.* ОКТЯБРЬ. 1883



295. *Волков Е. Е.* СЕРЫЙ ДЕНЬ В ЛЕСУ. 1894

296. *Киселев А. А.* С ГОРЫ. 1886

297. *Киселев А. А.* ЗАБЫТАЯ МЕЛЬНИЦА. 1891

298. *Киселев А. А.* ПЕЙЗАЖ. 1899

299. *Дубовской А. А.* ЗИМА. 1884



300. *Дубовской А. А.* ГРОЗА В СТЕПИ. Этюд. 1886

301. *Дубовской А. А.* РАННЯЯ ВЕСНА. 1886

302. *Дубовской А. А.* ПРИТИХЛО. 1890

303. *Дубовской А. А.* ВЕСНА. 1890



304. *Дубовской А. А.* НА ВОЛГЕ. Этюд. 1892

305. *Дубовской А. А.* НА ВОЛГЕ. 1892



306. *Дубовской А. А.* СУМЕРКИ. 1897

307. *Дубовской А. А.* РОДИНА. 1905



308. *Левитан И. И.* САВВИНСКАЯ СЛОБОДА ПОД ЗВЕНИГОРОДОМ. 1884

309. *Левитан И. И.* ВЕЧЕР НА ВОЛГЕ. 1887–1888

310. *Левитан И. И.* ВЕЧЕР. ЗОЛОТОЙ ПЛЕС. 1889

311. *Левитан И. И.* ПОСЛЕ ДОЖДЯ. ПЛЕС. 1889



312. *Левитан И. И.* ВЕЧЕРНИЙ ЗВОН. 1892

313. *Левитан И. И.* У ОМУТА. 1892



314. *Левитан И. И.* НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ. 1894





315. *Левитан И. И.* **МАРТ.** 1895

316. *Левитан И. И.* ВЛАДИМИРКА. 1892



317. *Левитан И. И.* ОЗЕРО. 1899-1900



318. *Левитан И. И.* ВЕСНА — БОЛЬШАЯ ВОДА. 1897

ВКЛАД В ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТОВАРИЩЕСТВА УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ (ЧЛЕНОВ И ЭКСПОНЕНТОВ)

Картина развития передвижнического пейзажа и бытового жанра, отчасти и портрета, получится неполной, если оставить в стороне плеяду украинских передвижников — членов Товарищества или его экспонентов. Давние и очень крепкие связи украинского и русского народов определили общность их культуры и искусства. В русское искусство еще в XVIII веке вливалось немало художников — выходцев с Украины (назовем хотя бы Левицкого и Боровиковского). В течение XIX века многие русские мастера подолгу жили на Украине, как, например, Тропинин. Многие оседали там навсегда как преподаватели рисования в гимназиях и других средних учебных заведениях.

Украинская молодежь устремлялась в Петербургскую Академию художеств, главным образом в мастерскую Брюллова. Брюллов, как известно, принял активное участие в освобождении Т. Г. Шевченко, впоследствии своего ученика, от крепостной неволи. А творчество Шевченко, пронизанное мыслью о судьбе своего народа, было близко русским художникам. Так, Трутовский и Соколов неоднократно вдохновлялись темами и образами Шевченко. И не случайно в картине Репина „Не ждали“ в комнате семьи ссыльного соседствуют портреты Некрасова и Шевченко.

Связи в сфере изобразительного искусства становятся в передвижнический период еще крепче. Для украинской художественной интеллигенции Товарищество играло роль маяка. Заметим, что в искусстве передвижников украинская тема занимает значительное место. Советские украинские исследователи справедливо усматривают в этом стремление русских передвижников выразить свое сочувствие братскому народу, развитию его национальной культуры. С ростом демократического движения и расширением деятельности передвижников в развитии изобразительного искусства на Украине происходят существенные изменения.

В предыдущие периоды художники, желающие посвятить себя не только преподаванию в школах, но и творчеству, не находили для этого условий в родном краю и оседали в России. В 70–80-е годы художники, окончив Академию или Московское Училище, возвращались на Украину. Преодолевая порой немалые трудности, они все же находили возможность работать как художники, писать картины, или готовить молодую смену в специальных художественных училищах, что отнюдь не равнозначно бескрылому прозябанию в качестве учителя рисования или черчения в тогдашней общеобразовательной школе.

Эти возможности были созданы рядом обстоятельств. Украинская культура постепенно оправлялась от тяжелых ударов, последовавших за подавлением восстания в Белоруссии, Литве, Польше (в 60-х годах). Возросло значение городов как центров науки и искусства. Выросла разночинная интеллигенция, сочувствовавшая освободительному движению, национальному и социальному — во многом тесно связанным. Сложилась блестящая плеяда поэтов и прозаиков, которых вдохновляли революционно-демократические идеи. Это были Марко Вовчок, Панас Мирный, М. Коцюбинский и другие. Существенные сдвиги наблюдались и в области изобразительного искусства.

В 1865 году создается Общество изящных искусств в Одессе. В течение 80-х годов в Одессе прошел ряд персональных выставок И. К. Айвазовского и молодого тогда мариниста Р. Рудковского, жанриста Н. Скадовского (1881), Г. Ладыженского (1886), позже — А. Размарицына (1889) и других. Родственные явления происходили и в Киеве и Харькове. Выставки открывались даже не в очень крупных городах (например, в Херсоне и других). Почти ежегодно привозили свои произведения на Украину передвижники, о чем уже шла речь. Родился и свой зритель, и своя художественная критика, и свои собиратели.

Очень важным событием было, как уже говорилось ранее, открытие художественных школ. В Киеве и Харькове они возникли в 1869 (Харьковская) и в 1875 (Киевская) годах. Обе школы приобрели ярко выраженную демократическую окраску. Большинство учеников принадлежали к городским низам. Обоим школам был чужд национализм — в них обучалась молодежь всех народов Украины.

М. Д. Раевская-Иванова, возглавившая Харьковскую школу, была истой „шестидесятницей“. Она обладала данными общественного деятеля, стремилась сплотить художественные силы Харькова, ратовала за развитие лучших традиций художественных ремесел Украины[1].

Консультантом школы был Д. Григорович, секретарь Общества поощрения художеств. Но Раевская искала и находила поддержку и у передвижников. Школе помогали Крамской, Мясоедов, помянул ее добрым словом Стасов. Хотя в школе очень много места было отведено прикладному искусству, однако из ее стен вышел и ряд мастеров живописи, в частности два пейзажиста — П. А. Левченко и К. К. Первухин (первый стал экспонентом, а второй — членом Товарищества).

Особенно тесными были взаимоотношения передвижников с Киевской школой, руководимой Н. И. Мурашко[2]. Как уже упоминалось, Мурашко был дружен с Репиным, был его товарищем в академические годы. Эта дружба была устойчивой, хотя в переписке их порой и вспыхивали споры. Кроме Репина школе отдавали не-

[1] Демократический облик руководительницы школы и пролетарский состав ее учеников — так он был квалифицирован в одном из официальных отношений тех лет — вызывал подозрение в политической неблагонадежности Раевской. Чтобы замаскировать наблюдение за школой, один из жандармов определился туда в качестве ученика (эти данные заимствованы из сборника „Русско-украинские связи в изобразительном искусстве“. М., 1956).

[2] Сам Мурашко писал, что школа его „многим обязана обществу передвижников“ („Заря“, 1882, №. 285).

мало внимания Ге, Мясоедов, Крамской, Поленов. Да и само Товарищество как организация помогало школе[3]. Сохранилось и очень интересное письмо Поленова, содержащее соображения о постановке дела в школе.

Н. И. Мурашко не был выдающимся художником, но он был педагогом оригинальным и ищущим. Миссию свою он понимал широко, никогда не замыкался в кругу вопросов методики преподавания. В предыдущих главах его имя неоднократно упоминалось в качестве художественного критика.

Более сложное положение создалось сперва в Одесской школе (раньше это были рисовальные классы). Преподавание здесь велось рутинно, бездушно, второстепенными иностранными мастерами. Но в начале 80-х годов положение существенно изменилось. Решающую роль в этом сыграли Г. Ладыженский и К. Костанди — последний уже в эти годы был тесно связан с передвижниками.

В 70-80-х годах начали складываться коллективы художников в крупных центрах — в Киеве, Одессе, Харькове. Большинство художников тянется к передвижническому движению и прямо или косвенно примыкает к нему. Стасов писал, что у передвижников, „художников нового склада и настроения, были два главных центра — петербургский и московский, причем к московскому довольно близко примыкали еще два других, менее значительных центра: киевский и одесский. Между всеми ними существовало всегда Великое единодушие“[4]. И это верно. Однако Стасов не называет Харьков и Полтаву. Последняя постепенно становится одним из заметных очагов демократического искусства.



319. *Николай Дмитриевич Кузнецов*

Завершали свое образование молодые украинские художники обычно в Москве или Петербурге — и в обоих случаях попадали в близкую им передвижническую среду. Ученики русской школы, они были связаны с передвижниками самой тесной творческой и личной дружбой. Так, А. Васнецов рассказывает о кружке, в который наряду с Н. Н. Дубовским (впоследствии в течение долгих лет руководившим петербургской частью передвижников) и А. Ф. Афанасьевым (впоследствии преподавателем и директором Пензенского художественного училища) входила группа только что упомянутых молодых украинских художников: П. Д. Мартынович, А. Г. Сластион, П. А. Левченко, К. К. Костанди и другие[5]. Крамской с отеческой теплотой заботился о судьбе Мартыновича. Репин любил и ценил Костанди, оказывал ему неоднократно моральную поддержку; позже сердечно приветствовал начинающего Н. К. Пимоненко.

Поэтому очень и очень справедливыми кажутся слова Репина: „Не угодно ли спросить все молодое поколение юных художников, которые сейчас сотнями выросли в Киеве, Одессе ... Харькове, что они скажут? Чьи они дети в искусстве, что на них имеет влияние вот уже 20 лет? Это дело „передвижников“[6].

Даже когда в 1890 году на основе опыта Товарищества создалось дружественное ему Товарищество южнорусских художников[7], украинские живописцы попрежнему гордились своим участием в передвижническом движении, а круг членов и экспонентов с Украины в 90-х годах расширился. И русские мастера, притом не только передвижники, очень охотно участвовали на выставках нового Товарищества на Украине. Все это укрепляло дружеские и творческие связи.

Конечно, не все выдающиеся украинские художники были втянуты в передвижническое движение (вспомним, например, С. И. Васильковского, Скадовского и других). Были и художники, которые не разделяли творческие принципы передвижничества. Но несомненно, что в силу давних и разнообразных связей между украинской и русской школами реалистического искусства есть особенно много общего. Однако развивалась украинская реалистическая живопись в более трудных условиях. Поэтому становление ее проходило значительно медленнее и противоречивее, чем русской. Все это сказалось на судьбах различных жанров.

Историческая живопись, например, почти не получила развития. Можно ли усматривать причину этого в отсутствии интереса к родной старине? Нет! Украинцы были горды своим героическим прошлым. Но могли ли они при существующих запретах открыто воспевать его? Кроме того, сложность самого создания больших многофигурных композиций, которые так часто требует историческая тема, также могла служить тормозом в развитии этого жанра.

Это подтверждается и тем, что и в бытовом жанре преимущественное развитие получают небольшие композиции типа картин-новелл. Правда, и среди украинских художников наблюдалась тяга к эпическим полотнам, воссоздающим правдивые картины народной жизни, со всеми ее социальными противоречиями. Но такого мощного развития многофигурной эпической картины, которое имело место в русском бытописании, и таких творческих открытий в этой сфере в среде украинских передвижников все же не было.

Размышляя о причинах этого, надо учесть то, что круг украинских передвижников был значительно уже, чем русских, что художником монументального склада рождается не каждый и, наконец, что на Украине для

[3] Мурашко обращался в правление Товарищества с официальными просьбами о помощи ему материалами, о выделении картин и этюдов передвижников в методический фонд школы и эту помощь получил безвозмездно.

[4] *Стасов В. В.* Избр. соч., т. 3, с. 660.

[5] Отд. рукописей ГТГ, фонд № 88, ед. хр. 141, л. 1. Воспоминания А. Васнецова.

[6] *Репин И. Е.* Письма к писателям и литературным деятелям. 1880-1929. М., 1950, с. 100.

[7] Выставки этого общества тоже были передвижными.

живописца, обладающего этим даром, было меньше возможностей применить и развить его.

Значительно большее развитие получил в украинском демократическом искусстве пейзаж. Во многих работах пейзажистов находят воплощение социальные мотивы. Определенными достижениями отмечено и развитие портретного жанра. Почти все бытописатели работали и в области портрета.

К наиболее значительным мастерам жанровой и портретной живописи относится одесский художник Николай Дмитриевич Кузнецов (1850-1930). Один из наиболее одаренных украинских передвижников, он был человеком широкой души и завидной физической силы[8]. Сразу после окончания Академии художеств* он выступил на 9-й Передвижной выставке (1881) вполне зрелыми картинами, лестно отмеченными Крамским. Две из них, „Объезд владений" и „В праздник" (обе — 1881, ГТГ), навеяны впечатлениями детства и юности художника. Отец его был херсонским помещиком, и жизнь южного украинского села была близка молодому художнику.

Первая из этих картин посвящена проблеме социального неравенства и носит явно обличительный характер. В картине „В праздник" Кузнецов откровенно любуется молодой дивчиной, ее национальным костюмом, окружающей ее высокой травой.

Некоторые его картины проникнуты добрым юмором — „Прогулка на селе" (1885, Национальный музей в Варшаве), „После обеда" (1888, ГТГ), „Старый помещик" (1884). Порой наблюдательность и чувство юмора помогают художнику создавать забавные жанры, такие, например, как „Прерванный завтрак" (1890), изображающий „спор" свиней и собак из-за кормушки.

Если в первых произведениях язык художника несколько изыскан и как бы графичен, то в работах последующих лет он становится более сочным, „почвенным", а порой и чуть грубоватым. Иногда художник пишет натюрморты — жанр, редко представляемый на выставках передвижников**.

В то же время именно Кузнецов настойчивее, чем его украинские сотоварищи, не считая, пожалуй, Скадовского и Размарицына, стремился к изображению массовых народных сцен. В этом отношении особенно характерны его многофигурные композиции „На заработки" (1882, частное собрание, Одесса) и „Мировой посредник" (1888). Кузнецов написал и ряд глубоких социальных портретов — „Крестьянка в поле" (1882), „На сенокосе" (1884), „Ключница" (1887, ГТГ). Ключница — разбитная, полная огня молодая женщина, яркий характер, пленивший Стасова[9]. Впоследствии интерес к конкретному портретному образу становится у Кузнецова преобладающим. В 90-х годах и позже он создает ряд значительных портретов, среди которых особенно известен портрет П. И. Чайковского (1893).

320. *Кириак Константинович Костанди*

В области бытописания выступал и одесский художник Афанасий Прокофьевич Размарицын (1844-1920-е годы). С 1883 года он был экспонентом Товарищества, а с 1903 года — членом***. Картины „Панихида" (1882, ГТГ) и значительно более поздняя „Праздник в деревне" (1894) относятся к типу многофигурных „хоровых" композиций. Обе они интересны выразительными народными типами.

К передвижникам тяготел и харьковский художник Порфирий Денисович Мартынович (1856-1933), выступавший как экспонент. Мучивший художника недуг (тяжкая душевная болезнь) очень рано закрыл ему пути к большому творчеству. Крамской отнесся к юноше, как уже говорилось, поистине с отеческим участием. Об этом можно судить по теплым письмам его к матери своего молодого друга[10].

Мартынович прошел хорошую школу — сперва в Харькове у Д. И. Бесперчего (с 1876 года)****, затем в Петербурге, в Академии (с 1878 по 1881 год, — в эти годы узнал и полюбил его Крамской). Полной творческой зрелости, в сущности, он не достиг, но то немногое, что ему удалось создать за короткие годы активной творческой жизни, говорит о даровании незаурядном и оригинальном. В его небольших полотнах нетрудно заметить воздействие украинской национальной традиции Шевченко, а также влияние русской демократической живописи (особенно Перова). Но есть в них нечто особое, свое. Это свое — в лиричности решения критической темы: „У канцелярии волостного писаря" (1879, Киевский музей украинского искусства) и особенно „Казенки" (1877, там же).

Наиболее самобытны портреты Мартыновича, и графические и живописные. Никто из его сотоварищей не воплощал так ярко и в то же время так глубоко национальные типы украинских крестьян*****.

В течение долгих десятилетий с Товариществом был связан Кириак Константинович Костанди (1853-1921), о котором пришлось уже говорить в связи с Одесской художественной школой. Наиболее значительные свои вещи он создал в 80-х и начале 90-х годов. Став одним из ведущих педагогов Одесского училища****** и душой Товарищества южнорусских художников*******, он все силы отдавал педагогической и общественной деятельности. Как живописец он выступал менее активно.

Костанди по происхождению грек. Он был сыном рыбака из селения близ Одессы. С 1870 года Костанди посещает недавно тогда открывшуюся в Одессе рисоваль-

[8] Кузнецов неоднократно позировал Репину. Репин писал с него одного из персонажей картины „Запорожцы".

[9] Надо сказать, что Стасов в статье „Портрет Мусоргского" отметил картину Кузнецова „В праздник" (см.: Избр. соч., т. 2, с. 119). Моделью для „Ключницы" послужила жена художника.

[10] Письма Крамского матери Мартыновича хранятся в Харьковском художественном музее.

ную школу*. При помощи И. К. Айвазовского он поступает в Петербургскую Академию художеств (1875)**. Десять лет, проведенные в Петербурге, способствовали формированию мировоззрения и мастерства художника. Об этом свидетельствует картина „У больного товарища" (1883, ГТГ). Она была впервые показана на XII Передвижной выставке и принесла Костанди признание. Картина действительно была достойна того, чтобы такие критики, как Стасов*** и Крамской, и такой педагог, как Чистяков, заметили и приветствовали ее. Картина рассказывает о трагической судьбе молодого художника, гибнущего под тяжестью материальной нужды и жизненных невзгод. Костанди не был первооткрывателем этой темы. Но у него она впервые получила художественно цельное и психологически убедительное выражение.

Все действующие лица картины портретны. Умирающий молодой художник — К. Кудрявцев (вскоре после того, как картина была закончена, он скончался от чахотки). Посетившие его друзья — Дубовской и Афанасьев. Зритель, конечно, этого не знает. Но он узнаёт в персонажах картины черты своих современников — передовых художников 70-80-х годов. Изобразив фигуры поколенно, Костанди дает возможность пристально вглядеться в облик своих героев, увидеть присущую им интеллектуальность и душевную сосредоточенность. Картина подкупает цельностью сдержанно-скорбного настроения, которое усиливается скупой теплой гаммой.



321. *Сергей Иванович Светославский*

Впоследствии, в 90-900-х годах, живописцы неоднократно обращаются к теме нелегкого жизненного пути художника-демократа (А. Корин, В. Мешков и другие). Но картина Костанди и поныне остается среди них лучшей.

Следующая его значительная картина — „В люди" или „На заработки" (1885, Киевский музей украинского искусства). Мчится поезд. Молодая крестьянка задумчиво смотрит в окно. Что ждет ее впереди? Большую роль в композиции, в выражении общего замысла играет изображение открытого окна, которое воспринимается как окно в мир. Написана картина значительно сочнее, пластичнее предыдущей, смелее в передаче света и воздуха. Крамской, которому картина понравилась, отметил, однако, недостаточную внешнюю привлекательность молодой девушки. Но это замечание спорно. Костанди счастливо избежал сентиментальности. И сквозь грубоватый внешне склад лица и фигуры „наймички" проступает сильный народный характер.

Костанди написал еще немало композиций, но большинство из них носит, скорее, характер этюдов. Прелестна небольшая картина „Гуси" (1888, ГРМ). Здесь все проникнуто ласковым весенним трепетом: и облака, и пятна света на белом оперении гусей, и листва кустов, в густой тени которых спряталась маленькая крестьянская девочка.

О возросшем мастерстве Костанди как живописца говорит его картина „Старички" (1891, Киевский музей украинского искусства). Изображенная в картине сидящая на скамейке старая чета словно окутана полупрозрачной мглой. Про эту и подобные ей работы Костанди (например, „Бабуся гонит коров"****, 1897, Киевский музей украинского искусства) Репин писал своему другу: „... ваши картины меня всегда влекут первые, и от них веет таким теплом, жизнью и красотою. Все, что Вы ни изобразите, полно прелести и технического очарования"[11].

Костанди воспитал несколько поколений украинских и русских художников, которые навсегда сохранили к нему чувство признательности и уважения. Но крупных по своему значению, завершенных произведений он больше не создал.

Среди украинских передвижников было немало пейзажистов. Уже в эти годы выступают со своими пейзажами П. А. Левченко, В. К. Менк и другие. Для некоторых из них 80-е годы стали важным этапом их творческого развития, к примеру — для С. И. Светославского.

Сергей Иванович Светославский (1857-1931) принадлежал к числу тех передвижников, которые внесли почти равный вклад и в русское и в украинское искусство. Родился он в Киеве, но детство и отрочество его протекали главным образом в России, а с 1870 года — в Москве, привязанность к которой он сохранил на всю жизнь. Затем вплоть до смерти жил на Украине. Любовь к Москве сказалась в первой значительной картине художника — „Из окна Московского Училища живописи" (1878, ГТГ). Эта картина была приобретена Третьяковым прямо с ученической выставки. В 1880 году в письме к Крамскому он с полным основанием назвал Светославского в числе наиболее талантливых молодых пейзажистов Москвы.

Светославский посвящает Москве и полотна „Дворик" (1884, ГТГ), пастозно написанный „Постоялый двор в Москве" (1892, ГТГ).

Москва, с ее интимными уголками и торжественными ансамблями, и впоследствии не раз вдохновляла Светославского („Москва. Василий Блаженный", 1893, Киевский музей украинского искусства). Светославский — один из зачинателей архитектурного пейзажа — пейзажа древней Москвы и других исконных старорусских городов.

Светославский был учеником Перова и Саврасова*****. Последнему, как и его сотоварищи Левитан и К. Коровин, он особенно обязан. Заметное воздействие на художника оказал и Поленов, сменивший в Училище Саврасова.

[11] Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства Репину (1896-1927). Сост. Б. С. Бутник-Сиверский. Киев, Изд. АН УССР, 1962, с. 165.

В творчестве Светославского пейзажный образ часто переплетается с жанровыми мотивами. Светославский, разумеется, не жанрист, волей случая ставший пейзажистом, и не архитектор-археолог, плененный образами далекой старины. Нет! Он — пейзажист по призванию, мастер многообразный, многосторонний, умевший видеть многое и в облике современного города и в сельском ландшафте, особенно украинском.

Многие из его украинских пейзажей проникнуты песенным духом. Порой эти пейзажи уводят воображение зрителя в глубь веков. Таков, например, пейзаж „Днепровские пороги“ (1885, Киевский музей украинского искусства), изображающий место, где некогда пролегал древний путь „из варяг в греки“. Пейзаж как бы овеян народными песнями, которые поют кобзари под аккомпанемент бандуры. Очень верно передано диковатое своеобразие этих исторических мест (сейчас, после сооружения Днепрогэса, навеки скрытых от глаз человека).



322. *Клавдий Васильевич Лебедев*

Совсем в другом регистре выполнена картина „Паром“ (конец 80-х годов, Киевский музей украинского искусства). Очень хорошо написаны чуть плещущие бирюзовые воды Днепра, с золотистыми отсветами накаленного солнцем песка и в то же время прохладные и свежие. На пароме, приближающемся к причалу, у далекого противоположного берега различимы флегматично сгрудившиеся волы; мирно беседующие поселяне. На песчаной косе видна группа ожидающих пассажиров. Образ Днепра органически сплетен с повседневными делами и заботами людей.

В поздних пейзажах Светославского роль человека становится все более значительной. Все органичнее и теснее становятся связи его искусства с жизнью Украины. Полотна, посвященные городу, деревне, рыбачьим поселкам, многое рассказывают об укладе жизни украинской провинции („Миргород“, „Колка льда“ и другие).

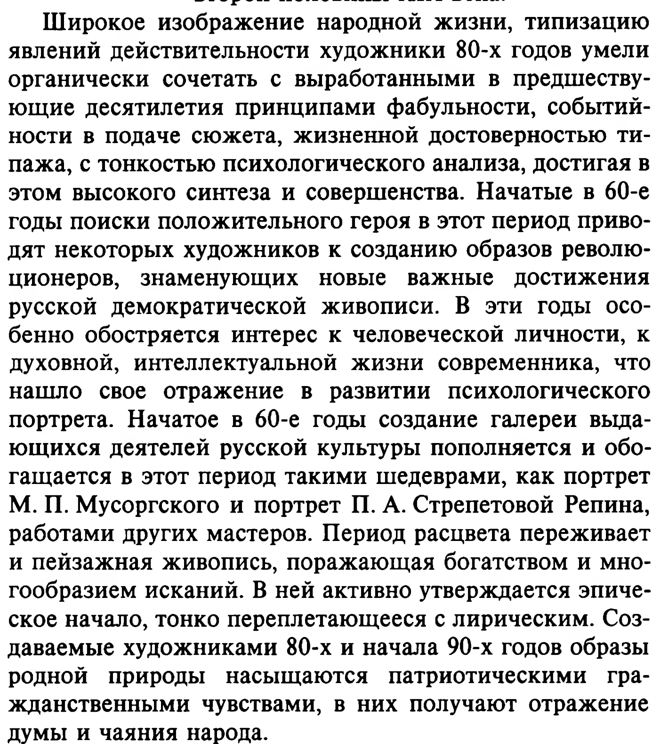


В 80-е и в начале 90-х годов искусство передвижников достигает своего наивысшего расцвета. В новых исторических условиях — условиях подъема революционного движения и назревания первой русской революции — происходит дальнейшее развитие и углубление демократического реализма, что обусловливает блестящие успехи во всех видах живописи, и особенно в живописи бытовой и исторической. Ни в один из последующих этапов развития художникам ни бытовой, ни исторической живописи не удавалось подняться до уровня, достигнутого в рассматриваемые годы, хотя наиболее видные мастера бытовой живописи и впоследствии внесли в русское искусство много качественно нового и ценного.

В 80-е и в начале 90-х годов нашли свое наиболее зрелое, классическое выражение те идейные и эстетические принципы, которые были выработаны в русской демократической живописи первым поколением передвижников. В этот период достигает своего зенита зародившаяся в недрах предшествующего десятилетия тенденция к типизации, к широким художественным обобщениям, к эпическому, монументальному изображению народной жизни.

Эта тенденция охватывает все жанры живописи, особенно ярко заявив о себе в сфере бытового и исторического жанров. Прежде всего это проявилось в создании монументальных народных эпопей.

Важнейшей чертой искусства рассматриваемого периода является более глубокое понимание роли народа в истории, новый подход к изображению крестьянских масс. Народ всегда стоял в центре внимания русской демократической живописи второй половины XIX века. В произведениях живописцев 60-х годов он изображался задавленным жесточайшим социальным гнетом. Художники последующих поколений сумели увидеть и раскрыть в своих полотнах таящиеся в народе огромные потенциальные силы, его способность к протесту, к борьбе за свои права. В их полотнах он выступает как могучая социальная сила, как истинный герой истории. Таким он предстает в народных эпопеях Репина и Сурикова, являющихся высшим достижением демократического реализма второй половины XIX века.



Широкое изображение народной жизни, типизацию явлений действительности художники 80-х годов умели органически сочетать с выработанными в предшествующие десятилетия принципами фабульности, событийности в подаче сюжета, жизненной достоверностью типажа, с тонкостью психологического анализа, достигая в этом высокого синтеза и совершенства. Начатые в 60-е годы поиски положительного героя в этот период приводят некоторых художников к созданию образов революционеров, знаменующих новые важные достижения русской демократической живописи. В эти годы особенно обостряется интерес к человеческой личности, к духовной, интеллектуальной жизни современника, что нашло свое отражение в развитии психологического портрета. Начатое в 60-е годы создание галереи выдающихся деятелей русской культуры пополняется и обогащается в этот период такими шедеврами, как портрет М. П. Мусоргского и портрет П. А. Стрепетовой Репина, работами других мастеров. Период расцвета переживает и пейзажная живопись, поражающая богатством и многообразием исканий. В ней активно утверждается эпическое начало, тонко переплетающееся с лирическим. Создаваемые художниками 80-х и начала 90-х годов образы родной природы насыщаются патриотическими гражданственными чувствами, в них получают отражение думы и чаяния народа.

Решение больших творческих задач активизировало поиски художниками новых средств обогащения живописного языка. Характерно обращение художников к пленэрной живописи, к передаче пластического и цветового богатства мира.

Большие сдвиги происходят и во взаимоотношениях передвижников с западным искусством. Ученики Академии — пенсионеры 60-х годов ездили за рубеж продолжать обучение у современных западных учителей. Поколение 80-х годов ставило перед собой уже иную задачу — изучать, а не учиться.

Известно, что передвижники в своей борьбе за национальную демократическую живопись страстно утверждали необходимость обращаться к своей, русской действительности и оттуда черпать темы и сюжеты для своих произведений. В связи с этим многие передвижники были противниками длительных заграничных командировок для пенсионеров, так как считали необходимым посвятить молодые, „огненные" годы изучению родины. Выше мы говорили о том, что Перов просил Совет Академии разрешить ему вернуться на родину досрочно, мотивируя свою просьбу тем, что не может плодотворно работать в отрыве от родины.

Шишкин, получив право быть пенсионером за границей, добивался, как уже говорилось, разрешения первоначально путешествовать вместе с Боголюбовым по Волге и Каспийскому морю. Его друг Л.Л.Каменев, бывший с ним одновременно за границей, писал из Швейцарии: „Она у меня сидит вот где: чтобы писать ее, надо родиться швейцарцем или им сделаться, а я и во сне вижу наше русское раздолье с золотой рожью, реками, рощами и русской далью»[12]. Рвался домой на родину и М.К.Клодт. Подобные примеры можно умножить.

Резко отрицательно относился к отрыву пенсионеров от родины В.Максимов. „Поездку за границу, — говорил Максимов в автобиографии, — я никогда не считал верхом благополучия, находил ее даже вредной для молодого человека, не знающего своей родины"[13].

Это отнюдь не значит, что передвижники были людьми национально ограниченными, не интересовались современным состоянием западного искусства. Напротив, в своем развитии русская реалистическая школа опиралась не только на национальные традиции, но и на опыт и достижения современного Запада. Дело было не только в том, что некоторые члены или экспоненты Товарищества подолгу жили за границей и были тесно связаны с художественной общественностью Парижа, другие неоднократно посещали страны Западной Европы, и не только в том, что пенсионерские отчеты молодежи пестрят отзывами о различных явлениях зарубежной художественной жизни. Причины были глубже.

В своем развитии демократическое искусство разных народов Европы, в том числе и России, имело много родственного. Русский реализм второй половины XIX века тоже был одной из национальных европейских школ — очень яркой, богатой дарованиями, быстро и энергично крепнущей и сохранившей силу поступательного движения дольше, чем ряд других.

Передвижникам была совершенно чужда национальная ограниченность и квасной патриотизм. Без всякого сомнения, передвижники искали и приветствовали в искусстве современного Запада то, что им было родственно, то, что теми или иными гранями соприкасалось с их творческими стремлениями. Передвижники очень интересовались дюссельдорфской школой, французским искусством. Они высоко ценили Курбе и сочувствовали ему. Стасов сетовал, что под нажимом сил контрреволюции работы Курбе были сняты с международной выставки в 1873 году (как известно, Курбе был активным участником Парижской коммуны)[14]. Поленов и Репин в своих письмах восхищаются Реньо (как художником большого творческого темперамента, прекрасным колористом).

Передвижники следили и за искусством многих других стран Европы — английским, голландским, швейцарским и другими. Они встречали родственные явления, много говорившие и уму и сердцу, и в чешском, венгерском, польском искусстве. Они знали прекрасное, самобытное творчество Мункачи, могучие образы Матейко и многих других западных мастеров. Для молодой русской реалистической живописи такое знакомство было очень важно. Становление этой школы проходило в борьбе, и возможность творчески использовать опыт в решении ряда задач реалистического мастерства была очень существенна. Поэтому все, что было близко задачам демократического русского искусства в современном искусстве Запада, — все это внимательно и горячо обсуждалось передвижниками и столь же страстно отвергалось то, что казалось им чуждым.

Передвижники столь же резко отвергали западное салонное искусство, как и современный им русский салонный академизм. Они резко осуждали и поверхностный, эстетский подход к искусству, о котором свидетельствовал целый ряд произведений, представленных на современных выставках во многих городах Европы. Суждения их о западном искусстве целенаправленны, независимы, порой резки. Они видели элементы салонной сентиментальности и в бытовой западной живописи. Но они ценили в современном западном искусстве то, что считали выражением национального духа данного народа. Отсюда высокая оценка дюссельдорфцев, увлечение Саврасова английским пейзажем после пребывания на международной выставке в Лондоне и др. Как положительный момент в лучших произведениях западных художников передвижники выдвигают элементы типичности, характерности, передачу особенностей народно-национальной жизни, ее глубокое понимание.

Многое из художественной жизни Запада было известно по выставкам произведений иностранных мастеров в России. Так, Шишкин, безусловно, был знаком еще до поездки за границу с новой французской живописью. Возможно, что знакомство с творчеством Тройона и Розы Боннар натолкнуло его выбрать своим излюблен-

[12] Отд. рукописей Гос. Публ. б-ки им. М.Е.Салтыкова-Щедрина, фонд И.И.Шишкина. Письмо Л.Л.Каменева от 30 апр. 1864 г.

[13] „Голос минувшего", 1913, № 6, с. 189.

[14] „Что касается Курбе, главы французских реалистов, то ... нельзя не жалеть о том, что целое собрание картин этого художника, бывшее в начале выставки в Вене, впоследствии оттуда увезено по каким-то причинам ..." (Избр. соч., т. 1, с. 557).

ным жанром пейзаж с животными. Во всяком случае, для суждения о творчестве других мастеров этого жанра он выбирает в качестве критерия именно произведения Тройона и Розы Боннар.

Бывали и неоправданные увлечения, такие, как увлечение Каламом у некоторых пейзажистов, как чрезмерно восторженная оценка испанского художника Фортуни. Но без широкого знакомства с исканиями западного искусства развитие русского реализма носило бы более ограниченный характер и совершалось бы с бо́льшими потерями во времени. Это обращение к лучшему опыту зарубежных современных мастеров ни в какой мере не может поставить под сомнение глубокое своеобразие русской демократической школы искусства.

Заметим, что национальная школа в процессе своего развития тогда лишь обращается к опыту других народов, когда может его претворить и использовать, когда в творческих поисках подойдет к родственным задачам, когда эти задачи станут для нее насущными.

Так происходило с развитием ряда национальных школ реалистического искусства Европы второй половины XIX века, из которых каждая имела свои особые, исторически обусловленные тенденции развития и свои особые задачи и в то же время ряд общих черт и общих задач. И это закономерно, ибо в понятие о национальном своеобразии искусства и его развития входит и то, что является отличным от развития искусства других народов, и то, в чем искусство этого народа сближается с искусством других народов, так как есть определенная историческая обусловленность в возникающих на каждом историческом этапе связях и взаимовлияниях.

Русская национальная реалистическая школа, обогащаясь в процессе общения с исканиями искусства Запада, уже в 70-х годах несла в себе яркие черты самобытности и располагала замечательной плеядой мастеров, обладавших неповторимым, индивидуальным творческим обликом. Со всей полнотой эти особенности проявились в конце 70-х и в 80-х годах, когда русская школа достигла полной зрелости и расцвета.

323. *Кузнецов Н.Д.* В ПРАЗДНИК. 1879

324. *Кузнецов Н.Д.* ОБЪЕЗД ВЛАДЕНИЙ. 1879



325. *Кузнецов Н.Д.* В ОТПУСКУ. 1882



326. *Кузнецов Н.Д.* КЛЮЧНИЦА. 1887



327. *Кузнецов Н.Д.* ПОРТРЕТ П. И. ЧАЙКОВСКОГО. 1893

328. *Размарицын А. П.* ПАНИХИДА. 1882



329. *Размарицин А. П.* ОТСТАВНОЙ СОЛДАТ. 1885



330. *Костанди К. К.* У БОЛЬНОГО ТОВАРИЩА. 1884



331. *Костанди К. К.* В ЛЮДИ. (НА ЗАРАБОТКИ). 1885

332. *Светославский С. И.* ИЗ ОКНА МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ. 1878

333. *Светославский С. И.* ДВОРИК. 1884



334. *Светославский С. И.* К ВЕСНЕ. 1887

335. *Светославский С. И.* ПОСТОЯЛЫЙ ДВОР В МОСКВЕ. 1892



336. *Светославский С. И.* МОСКВА. ВАСИЛИЙ БЛАЖЕННЫЙ. 1893.



337. *Светославский С. И.* ОСЕНЬ. К КОНЦУ ДНЯ. 1898

338. *Лебедев К. В.* БОЯРСКАЯ СВАДЬБА. 1883

339. *Лебедев К. В.* МАРФА ПОСАДНИЦА. 1889



340. *Лебедев К. В.* К СЫНУ. 1894



341. *Лебедев К. В.* НА РОДИНЕ. 1897

ПЕРЕДВИЖНИКИ В 1900-1910-Х ГОДАХ

Изучение деятельности Товарищества передвижных художественных выставок в 1900-1910-х годах связано с большими трудностями.

Произведения, созданные передвижниками в эти десятилетия, редко попадали в основанную Третьяковым галерею национального искусства. Многие из них бесследно исчезли. Сохранившиеся оказались распыленными по небольшим периферийным музеям, в частности этнографическим. Отчасти это объяснялось тем, что в этот период среди многих русских художников, особенно молодых, возникло стремление выйти из рамок передвижнического движения на иные пути. В то же время художники, не входившие в Товарищество, создавали свои группировки. Все это сопровождалось появлением в отечественном искусстве ряда течений, различных по своим идейным и творческим установкам.



342. *Николай Алексеевич Касаткин*

Если в 60-70-е годы противостояли друг другу передвижники и Академия, то теперь эти границы в какой-то мере стерлись. Новый водораздел образовался между передвижниками и художниками, объединившимися вокруг журнала „Мир искусства", и другими творческими объединениями.

Начиная с 1912 года в России наступает новый общественный подъем, принимающий все более общенародный характер вплоть до 1914 года — до начала первой мировой войны.

В связи с основными общественно-историческими этапами следует рассматривать и деятельность передвижников.

Революционное движение пролетариата, вооруженное передовой материалистической теорией марксизма и возглавленное таким великим теоретиком и стратегом революции, как В. И. Ленин, оказало могучее воодушевляющее воздействие на широкие общественные круги, в том числе и на художественную интеллигенцию, в среде которой происходят в этот период острые идейные размежевания. Достаточно четко эти размежевания определились уже в конце 1890-х и в начале 1900-х годов.

В своей борьбе против чуждых им влияний передвижники понесли ряд поражений. Тяжелым ударом был выход в 1901 году из Товарищества целой группы блестяще одаренных молодых художников, которые в 1890-х годах внесли значительный вклад в развитие русского искусства (В. Серов, С. Иванов, М. Нестеров, С. Виноградов, А. Архипов, Ап. Васнецов и ряд других).

Уже в течение предшествовавших лет отношения с частью молодежи были сложными. „Старая гвардия" хорошо понимала, что должна прийти полноценная смена, иначе Товарищество обречено на умирание. Но, дорожа этой молодежью, передвижники-„коренники" все же усматривали в творчестве ряда членов и экспонентов некоторые чуждые им черты, главным образом связанные с влияниями модернизма различных оттенков. О наличии этого влияния на молодежь недвусмысленно говорила и печать и переписка художников.

Происшедший разрыв с частью молодежи был воспринят старыми передвижниками очень тяжело. Созданный группой младших передвижников после выхода их из Товарищества Союз русских художников не был монолитен по своему составу. Вопреки организационному разрыву с Товариществом прогрессивная часть Союза, как и передвижники, продолжала в новых исторических условиях дело мастеров демократического реализма предшествующих десятилетий. Попытка провести принципиальную, качественную грань между лучшими работами, например, С. Коровина или С. Иванова и лучшими работами их бывших сотоварищей была бы обречена на неудачу. Б. В. Иогансон вспоминает: „Открытие выставки Союза художников являлось большим московским праздником. Необыкновенно было интересно, с какими новыми вещами выступят Юон, Архипов, Малютин, Серов, Туржанский, Петровичев и многие другие"[1]. Особенно значителен вклад в русское искусство, сделанный Серовым, продолжившим свою замечательную портретную галерею, и С. Ивановым, создавшим цикл, посвященный событиям 1905 года.

Силы передвижников были поколеблены также рядом других потерь. Еще в 1887 году умер Крамской. В 1898 году Товарищество потеряло Ярошенко, фактически несшего на себе всю тяжесть руководства организацией, и Шишкина. Тяжелой утратой была смерть Левитана, прошедшего с передвижниками весь свой творческий путь. Несмотря на все это, Товарищество нашло в себе достаточно сил, чтобы плодотворно продолжать деятельность, развивая ее в нескольких направлениях.

С Товариществом остались почти все старые передвижники-„коренники": Г. Мясоедов, В. Маковский, В. Поленов, К. Савицкий, А. Беггров и ряд других. Особенно важно то, что с Товариществом пошли Репин и Суриков. Кроме того, далеко не все художники, вступившие в Товарищество в конце 1880-1890-х годов, порвали с ним. Остались Н. Касаткин (один из наиболее значительных русских мастеров конца XIX — начала XX века), А. Степанов, Н. Дубовской и В. Бакшеев (на плечи которых

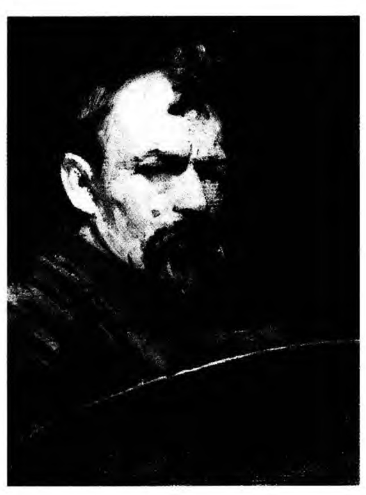
[1] Мастера советского изобразительного искусства. М., „Живопись", 1951, с. 30.

фактически легло руководство Товариществом), Н. Орлов, А. Корин, Н. Кузнецов и ряд других.

Наконец, и это необходимо подчеркнуть, в годы общественного подъема накануне революции 1905 года Товарищество испытывало приток свежих, молодых сил. Количество экспонентов на рубеже XX века росло с каждым годом, достигнув к 1905 году пятьдесят человек. В Товарищество пришли Лукиан Попов, В.К. Бялыницкий-Бируля, С.Г. Никифоров, А.В. Маковский и другие.

В конечном итоге Товарищество в 1900–1907 годах объединяло широкий круг художников-жанристов, мастеров портрета и пейзажа, твердо стоявших на позициях демократического реалистического искусства.

Большой победой Товарищества было новое сближение с ним Репина[2]. Оно было обусловлено тем же обострением борьбы, теми же процессами идейного и творческого размежевания. Репин занял чрезвычайно активную позицию в идейных боях 1900–1907 годов. Как художник — своими произведениями, как публицист — своими страстными полемическими выступлениями в печати, как профессор Академии художеств — всеми средствами боролся он в эти годы, отстаивая идею преемственности лучших достижений классического искусства и необходимость создавать картины, связанные с задачами современной жизни.



343. *Сергей Васильевич Иванов*

Знаменательно, что в этот период началась дружба Репина и Горького[3], а также появились статьи Стасова, приветствовавшие Горького. Сбылось и предсказание Стасова о том, что от Репина можно ждать шедевров. Таким шедевром явилась картина „Заседание Государственного совета“ и цикл этюдов к ней. Репин создал произведение широкого охвата, разоблачающее бюрократический строй царской России. Портреты написаны с великолепным мастерством, им присуща острая социальная и психологическая характеристика. Как оценила их передовая общественная мысль, можно судить по письмам и отчасти статьям Стасова („Новая картина Репина“, 1903). В статьях Стасов был связан цензурой, но в письмах он открыто подчеркивал именно обличительную силу этого монументального коллективного портрета[4]. Показательно также, что в связи с „Заседанием Государственного совета“ Стасов предлагал Репину написать картину, ставящую противоположную задачу, — показать „Освобождающуюся Русь“[5].

Будучи особенно близким к Горькому в эту годы, Репин создал также цикл работ, непосредственно посвященных революции 1905 года и исполненных чувства негодования против ее душителей („Красные похороны“, „Разгон демонстрации“, „Царская виселица“ и другие)*. Еще раньше начал Репин работу по иллюстрированию произведений Горького, к которой он привлек и своих учеников[6].

Надо подчеркнуть положительное значение педагогической деятельности Репина и других передвижников в Академии художеств. Правда, в свое время в среде самих передвижников возникли серьезные споры в связи с вопросом о работе в Академии. Но история показала, что вступление в Академию Репина, Вл. Маковского, Шишкина и других было прогрессивным.

Разумеется, Академия художеств, оставаясь в ведомстве императорского двора, не изменила своего существа. Но передвижники все же получили возможность не только влиять на весь ход педагогического процесса, но и практически осуществлять его, отбросив очень многое из того, что в нем устарело, что было косно, что тормозило и мешало воспитывать художественную молодежь в духе реализма.

Возвращаясь к реформе Академии 1893 года, мы считаем необходимым подчеркнуть, что значение ее далеко выходит за рамки борьбы против пережитков окостеневшего уже к тому времени так называемого классического метода. Передвижники, войдя в Академию, воспользовались открывшейся возможностью, хотя и ограниченной, повести более активно борьбу на два фронта — против эпигонов академизма и против „модных“ эстетских течений и их воздействия на молодежь.

Добавим, что вопреки кампании, поднятой против Репина, авторитет великого мастера, обаяние его личности, его таланта было огромно и среди широких кругов зрителей и среди художественной молодежи, которая буквально со всех концов России тянулась в его мастерскую. К 1905 году количество учеников в мастерской Репина превышало семьдесят, то есть было более чем вдвое выше нормы[7]. Несмотря на некоторые разноречия в воспоминаниях учеников Репина[8], становится очевидным, что он, пренебрегая мелочным, школярским наставничеством, осуществлял в своей мастерской широкое идейно-творческое руководство молодыми художниками. Об этом рассказывает и И. Бродский в автобиографии: „Репин требовал от нас композиций, и когда накапливалось много работ, мы устраивали в мастерской маленькую выставку. Приходил Репин и вместе с нами разбирал работы. Очень важно отметить значение, которое Репин придавал социальной

[2] Напомним, что Репин вышел из Товарищества в 1891 г. В качестве экспонента он продолжал выступать на передвижных выставках.

[3] Можно предполагать, что именно общение с Горьким помогло укреплению реалистических позиций в творчестве Репина на рубеже двух столетий. Предположение это высказано и И. Зильберштейном в его книге „Репин и Горький“ (М.-Л., 1944).

[4] См. письмо И.Е. Репину от 7 июня 1903 г. (Избр. соч., т. 3. М., 1952, с. 854).

[5] См. там же.

[6] В 1900–1902 гг. до пятидесяти иллюстраций исполнено учениками Репина — И. Куликовым, Н. Петровым и другими (см.: *Парамонов А. В.* Иллюстрации И.Е. Репина. М., 1952, с. 170).

[7] См. отчеты Академии художеств за соответствующие годы.

[8] См.: Художественное наследство. Репин. Т. 2. Под ред. И.Э. Грабаря и И.С. Зильберштейна. М.-Л., 1949; Мастера советского изобразительного искусства. М., 1951.

тематике в наших академических эскизах. Он настойчиво советовал нам писать свои композиции на близкие, волнующие нас темы, взятые из окружающей жизни"[9]. Показательно, что даже в 1907 году, когда начался отлив революционной волны, ученики Репина выступили с дипломными композициями, посвященными пролетариату[10].

Очень важен был также личный пример Репина, неоднократно, по воспоминаниям И. Грабаря, писавшего модель вместе с учениками[11]. Немалую пользу приносила страстная увлеченность Репина искусством, его вера в то, что „искусство — для жизни", его горение, его последовательная борьба за реалистическое искусство.

О значении Репина-педагога говорит и творческая судьба его учеников, которые сыграли большую роль не только в художественной жизни 1900–1910-х годов, но и позже, в сложении советской социалистической культуры. Достаточно сказать, что учениками Репина были Н. И. Бродский, Д. Н. Кардовский, Б. М. Кустодиев, И. Я. Билибин, И. Г. Дроздов, Г. Н. Горелов, И. С. Горюшкин-Сорокопудов, С. М. Прохоров и многие другие. Ученики Репина несли воспринятые у него лучшие традиции в провинциальные города, несли их и другим народам России (как В. Попов, воспитавший плеяду карело-финских советских художников; как Ф. В. Сычков, работавший в Мордовии, и другие). В мастерской Репина училась талантливая молодежь национальных краев — многие украинские художники (Е. И. Буковицкий, Ф. С. Красицкий, А. А. Мурашко), грузинский художник М. И. Тоидзе и другие.

344. *Михаил Васильевич Нестеров*

Показательно и то, что Репин стремился натолкнуть учеников на близкие им темы национальной жизни. Например, „Народный праздник в Мцхете" („Мцхетоба") — тема конкурсной картины М. Тоидзе; "Гость из Запорожья" — Ф. Красицкого и т. д.

Не только Репин, но и Суриков шел с передвижниками в это трудное время.

Художник испытал благотворное воздействие революционного подъема. Он, несомненно, искал большую тему, и его обращение по совету Стасова к истории красноярского бунта XVII века вполне закономерно. Закономерно и обращение художника к восстанию Разина и к его личности[12].

Но историческая живопись не занимала все же на выставках Товарищества в это время значительного места. Над историческими темами работал преимущественно Клавдий Васильевич Лебедев (1852–1916). В лучших своих произведениях он изображал с мастерством и непринужденностью небольшие сценки из жизни Древней Руси, хотя порой его вещи были салонно-слащавы. Он мало показывал конкретные образы исторических деятелей, его редко привлекали большие, стержневые исторические конфликты. Его персонажи — большей частью маленькие люди, преимущественно мелкая боярская челядь. Они действуют в картинах совершенно естественно и отнюдь не кажутся ряженными в одежду XVII века. Художник изображает их с мягким сочувствием, часто с юмором. Впрочем, и лучшие его исторические произведения не претендуют на особенную глубину, но они настолько жизненно написаны, что кажутся списанными художником с натуры. Жанровые картины К. Лебедева („На побывку к сыну", „На родине") содержательнее.

С неустанным трудолюбием продолжал работать В. Маковский, пополняя созданную им ранее галерею образов мелкого городского люда и чиновничества. Небольшие полотна его по-прежнему поражают блеском и тонкостью мастерства психологической характеристики, подлинно виртуозным владением мимикой, жестом, глубоким вниманием к типическим бытовым деталям: „Утомилась" (1897–1898), „Не припомню", „Просительница" (обе — 1899), „Беседа", „Идеалист-практик и материалист-теоретик" (1900), „Веселый анекдот" (1901), „Интервью" (1904) и многие другие. Те же черты можно отметить и в его многочисленных акварелях и рисунках.

В основном Маковский остается верен традициям небольшой картины-новеллы. Но в таких картинах появляются и новые черты. Остро раскрыт социальный конфликт, резко противопоставлен образ революционерки образу царского чиновника в картине „Допрос революционерки" (1904). В. Маковский неоднократно и раньше обращался к сценам суда („Оправданная" и другие). Но нигде в картинах 1870–1880-х годов он не разоблачал прямо и остро реакционную классовую сущность царского суда. Кроме того, в картине „Оправданная" сама ситуация и действующие лица (няня, ребенок, старички родители) таковы, что заставляют думать о семейной драме. В „Допросе" же перед нами женщина — политический борец.

Новые черты видим мы и в картине „Две матери" (1905–1906). Здесь уже не персонажи старой Москвы 1860–1870-х годов и не те социальные отношения, которые определяли, например, содержание картины „Посещение бедных" (1874). В столкновении из-за ребенка между родной матерью — простой работницей и приемной матерью — представительницей буржуазной интеллигенции художник видел моральное право первой.

Новым является и мотив спора у Маковского. Его привычные герои, маленькие люди, погруженные полностью, как казалось по предыдущим картинам, в свои повседневные заботы, сейчас неумело, робко, но уже пыта-

[9] Мастера советского изобразительного искусства, с. 174.

[10] Например, „Приготовление к выпуску чугуна" Е. Герунг-Карповской; „Из жизни уральских рабочих" М. Тарновской (см. отчеты Академии художеств и воспроизведения этих работ в журнале „Нива" за 1908 г.).

[11] См.: Мастера советского изобразительного искусства, с. 70.

[12] Речь идет о картине „Степан Разин" (1901–1907, ГРМ. — *Примеч. ред.*).

ются осмыслить существо происходящего в стране. Эти попытки вызывают порой улыбку у художника, но самый факт, отраженный им, доказывает глубину происходящих сдвигов („Беседа“, „Идеалист-практик и материалист-теоретик“ и другие).

В 1905 году В.Маковский создал многофигурную композицию „9 января“*, в которой страстно протестовал против расправы над революционными рабочими.

Таким образом, в творчестве В.Маковского получили дальнейшее развитие те прогрессивные черты, которые воплотились в 1890-х годах в его „Вечеринке“ и в других лучших произведениях предшествующих лет. В живописи В. Маковского происходят существенные изменения — она становится более пластичной, колорит, особенно в светлых тонах, обогащается.

Но о деятельности Маковского в этот период нужно судить не только по выставкам. Активной и полезной была и его педагогическая работа в Академии художеств. Среди его учеников был выдвинувшийся впоследствии советский бытописатель Е. Чепцов, был Лукиан Попов (творчества которого мы коснемся ниже); из его мастерской вышел крупный латвийский художник-реалист Я. Розентал, высоко ценимый сейчас латвийским народом, а также белорусские художники Я. Кругер, И. Рыбаков и другие.

Продолжал работать и К. Савицкий. После большого, исполненного подлинного драматизма полотна „Спор на меже“ (1897) наиболее значительна его картина „Ходок“ (1904). Художник создал образ крестьянина большой духовной силы, но как бы еше не нашедшего свой путь в жизни. В колористическом отношении картина несколько слабее его произведений годов расцвета.



345. *Абрам Ефимович Архипов*

Савицкий руководил в то время Пензенской школой**, которая стала своеобразным творческим центром целого края. Некоторые из художников, группировавшихся вокруг Пензенской школы, выступали на выставках Товарищества (Н.К.Грандковский и другие).

Традиции жанровой картины продолжены отнюдь не только Маковским и Савицким, принадлежавшими к кругу основателей Товарищества, но и рядом художников последующих поколений. Как уже говорилось, старшие мастера отнюдь не были одиноки: вокруг Товарищества сплотилась плеяда талантливых художников, творческий путь которых начался в 1880–1890-х годах.

Наиболее крупной фигурой из художников-бытописателей, присоединившихся к Товариществу в течение 1890-х годов и оставшихся верными делу передвижников, был, несомненно, Николай Алексеевич Касаткин (1859–1930) — самый выдающийся мастер русской жанровой живописи конца XIX и начала XX века. Это один из тех художников, значение которых вырисовывается все более отчетливо, по мере того как проясняются для нас основные линии развития русского изобразительного искусства 1890-1900-х годов. Те воздействия современного революционного движения, которые в творчестве ряда других прогрессивных художников сказываются лишь косвенно, имели для становления и развития Касаткина прямое и определяющее значение. Касаткин предстает перед нами как продолжатель традиций критического реализма, внесший в его развитие новые черты, предвосхищающие принципы социалистического реализма. В циклах своих полотен Касаткин сумел показать ведущее значение пролетариата, его авангардную роль в великих классовых битвах, вдумчиво и смело раскрыл социальные процессы огромной важности. Широко известна его картина „Углекопы. Смена“ (1895), несомненно имевшая этапное значение в развитии русской бытовой живописи. Здесь необходимо отметить, что пролетарии у Касаткина — не полукрестьяне Савицкого („Ремонтные работы“) или „Кочегар“ Ярошенко, на котором еще лежит печать крепостничества. Герои Касаткина — представители пролетариата индустриального, ставшего грозной силой для царского строя, для всего мира угнетения. Добавим, что Касаткин не мог бы создать такую галерею мощных типов, если бы не следовал во всей своей творческой работе традициям реалистической русской школы. Многие месяцы он жил в районе Донецкого угольного бассейна, общался с шахтерами. Его картина стала первым произведением русского искусства, где с большой силой и внутренней убежденностью показаны представители пролетариата как ведущего класса, способного объединить для революционной борьбы все прогрессивные силы. Даже в литературе середины 1890-х годов еще не было равнозначного произведения. Мамин-Сибиряк в своих романах об уральских шахтерах дает еще картину крепостнических отношений. „Молох“ Куприна написан позже, и рабочая масса в нем, в сущности, не индивидуализирована.

Ценные начала находим мы и в цикле небольших работ Касаткина, посвященных повседневной жизни рабочей семьи, рабочей молодежи. Созданная в начале 1900-х годов, эта серия, подобно „Углекопам“, представляет собой оригинальный и очень ценный вклад в сокровищницу русского искусства.

Такие произведения, как „Первенец. Выздоравливающая“, „Повенчалась“ (обе — 1903), показывают жизнь фабричного города как бы изнутри, увиденную глазами самого рабочего — настолько тепло и просто эта жизнь отражена.

Картины Касаткина говорят о точном знании им быта городской окраины, где протекало его детство. Художник видел зарождение новых отношений в среде рабочей молодежи, например бережно-дружеское отношение молодых рабочих к своим невестам и женам как к подругам, — отношение глубоко отличное от патриархальной крестьянской традиции. Образы юношей рабо-

чих содержат в себе черты, напоминающие Нила из пьесы Горького „Мещане“, Павла из романа Горького „Мать“. Это не значит, что Касаткин писал их под прямым, конкретным влиянием того или иного произведения Горького, — некоторые работы этого круга были написаны до того, как Горький, „буревестник революции“, стал подлинным властителем дум передовой интеллигенции. Касаткин, как и Горький, видел в самой жизни прообразы своих героев, хотя, конечно, и творчество великого писателя общим своим духом, огромной силой своего таланта, своего социального обобщения помогло Касаткину. Его образы типичны, он сумел осознать и раскрыть в них социальные явления большого значения. Когда сам Касаткин, разъясняя смысл картины „Тяжело“ (1892), рассказывает, что мысли раненого рабочего-юноши даже в момент встречи с любимой девушкой направлены к товарищам, ведущим работу в революционном подполье, то это действительно отвечает существу созданных художником образов (сам художник хотел назвать эту картину „Буревестник“).



346. *Алексей Степанович Степанов*

Как бы ни изображал Касаткин рабочего — в процессе тяжелого труда шахтера (цикл подобных этюдов был показан на 1-й выставке этюдов в 1903 году) или в домашней обстановке, в быту, — у зрителя все время сохраняется ощущение особой значимости затрагиваемых художником явлений. Наряду с изображениями шахтеров Касаткин создал также галерею типических образов женщин и девушек-работниц — „Жена рабочего“ (1901), “Ткачиха“ (1903), „Лихая ткачиха“ (1905) и ряд других. В разных жизненных ситуациях, разного возраста, жизнерадостные и энергичные или скорбные, все эти женщины — члены одной великой семьи, так же как написанные раньше „Девушка у изгороди“ (1893) и „Шахтерка“ (1894). Зритель ощущает их внутреннюю готовность разделить со своими братьями и мужьями не только повседневные заботы, но и борьбу. Поэтому к циклу органично примыкают и такие картины, как „Свидание с арестованными“ (1899), и „Тревожное“ (1905; посвящена кровавой расправе 9 января), и „Атака завода работницами“ (1907), невнятно называемая в старых каталогах из цензурных соображений „Женщины и дети“, и другие. Очень напряженно работал Касаткин в годы первой революции. Кроме упомянутых работ и картин „После обыска“ (1905, Музей Революции СССР) и „Последний путь шпиона“ особенного внимания заслуживают запечатленные художником типы, как бы прямо взятые им с натуры на баррикадах Пресни. Из них наиболее значителен „Рабочий-боевик“ (1905) — прекрасный образ сознательного, интеллигентного рабочего, волевого и умного, одного из тех, которые объединялись вокруг большевиков; можно отметить также „Студента-дружинника“.

Лучшим произведениям Касаткина присущи черты подлинного новаторства. Они, как и лучшие произведения современной ему литературы, несут в себе элементы социалистического реализма. Новаторство заключено не в стремлении к каким-нибудь эффектным изобразительным приемам, а в умении заметить и воплотить качественно новое, существенное, растущее, найти для отражения его жизненно правдивые ситуации, убеждающие типические образы.

Как правило, Касаткин стремился в своих произведениях к полной законченности. Убежденный сторонник ясного и простого изобразительного языка, он вполне сознательно отворачивался от всяческих формалистических „новшеств“, какими бы красноречивыми фразами они не сопровождались.

Драматизм, присущий его лучшим произведениям, внешне выражен очень сдержанно: Касаткин не любит эффектной экспрессивности и в этом отношении также следует лучшим традициям национального искусства. И цвет в его картинах обычно сдержан и строг. Он умел писать глубокую черноту штреков, черную копоть на лицах шахтеров, составляющую такой резкий и своеобразный контраст с остро сверкающими глазами …

Значение творчества Касаткина хорошо понимали его сотоварищи. Репин в 1915 году говорил, что картины Касаткина потрясали „все мыслящее и чувствующее общество“[13]. Он же справедливо указал, что значение творчества Касаткина для широких народных масс будет все время возрастать[14]. В течение 1900–1910-х годов Касаткин вел педагогическую работу в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Он был также убежденным сторонником бесперебойного продолжения выставочной деятельности Товарищества.

„Создавая своими работами целую эпоху золотого века русского народного искусства, — говорил Касаткин, — передвижники создали чудесный агитационный аппарат для пропаганды художественных идей по всей России“[15].

Внимание ряда передвижников-бытописателей привлекала жизнь трудовой интеллигенции, в частности художественной, а также учащейся молодежи.

Это относится к А. М. Корину (1865–1923), отчасти — к В. Н. Мешкову (1867–1946), В. Н. Бакшееву (1862–1958), ранее — к К. К. Костанди.

Они продолжали в эти годы линию развития жанра небольших, лирических по своему основному тону картин, говорящих о трудовых буднях рядовой интеллигенции. Картины Корина не отличаются остротой и многообразием развития сюжета, но им свойственна психологическая тонкость, мягкость интонации. Сюжетные ситуации, выбираемые Кориным и близкими ему худож-

[13] Цит. по кн.: *Журавлев В., Журавлева Е.* Н. А. Касаткин. Л., 1945, с. 40.
[14] См. там же.
[15] Там же, с. 11.

никами, обычно несложны, нередко лишены фабульного действия.

Творчество Корина, в основном посвященное жизни интеллигенции, более многогранно, чем других мастеров, черпавших сюжеты из этой темы. Корин в семьях интеллигенции находил и умел показать черты моральной чистоты — взаимную поддержку, любовь, интеллектуальность („В отсутствие жены", „Урок", „Увлекательное чтение" и другие). Эти черты, действительно присущие лучшей части трудовой интеллигенции, неоднократно были отражены и в литературе, в частности мемуарной. Круг тем и образов Корина отражает одну из существенных сторон жизни русского общества того времени. Из среды такой интеллигенции выходили студенты, принимавшие участие в освободительном движении, отсюда вышло немало передовых деятелей культуры и профессиональных революционеров. И не случайно у Корина эта галерея завершается образом курсистки-революционерки („Курсистка", 1906).

В то же время Корин написал ряд картин о современной ему деревне. Он видел деревню убогой, бедной („В деревне"), но видел в ней и поэтические черты. Поэтичен образ юного пастушка в картине „Утро" (1905). В некоторых работах Корина косвенно отражено стремление крестьян осмыслить нараставшие революционные события („Рыбаки. На Волге"). С лирической проникновенностью изображал он также природу средней полосы России.



347. *Валентин Александрович Серов*

В отличие от Корина и Бакшеева для Николая Васильевича Орлова (1863–1924), принадлежащего к тому же поколению, главная тема, основной лейтмотив творчества — жизнь крестьянства. Продолжатель традиций Мясоедова и В. Максимова, Орлов во многом близок к своим сотоварищам — С. Коровину и С. Иванову. Крестьянин родом, прекрасно знавший быт деревни, Орлов, несомненно, вполне сознательно ставит перед собой задачу вскрыть основные противоречия в жизни современного ему крестьянства. Разорение деревни непосильными податями, беззащитность вдов и сирот и ограбление их кулаками при поддержке государственной власти — таковы темы его картин „Попалась" (1900), „Недоимка" (1902). Безземелье, заставляющее покидать родные места, — тема „Проводов переселенцев" (1896).

Орлов — менее всего равнодушный созерцатель. Очень показательно, что в ряде его картин появляется фигура крестьянина, протестующего против бесправия и эксплуатации. Это новая и существенная особенность произведений Орлова. Подобных образов не было у изображавших жизнь крестьянства предшественников Орлова. Образ крестьянина-обличителя встречаем мы в картинах Орлова „Подати" (1895), „Попалась", „Освятили" (1901–1904). В своих письмах художник прямо говорил о нарастании среди разоряющейся массы крестьянства протеста против существовавшего строя.

„Мне говорят: „Не надо протеста, его нет еще и не может быть от мужика" ... А я говорю, что протестовать ... может и мужик"[16].

Эти представления Орлов почерпнул из своих жизненных наблюдений. Надо сказать, что художники, имевшие мужество в эти годы рассказывать правду о народной жизни, часто сами оказывались в трагическом положении. Так произошло и с Н. В. Орловым. К началу 1900-х годов он попал в тиски такой горькой нужды, о которой не имело представления даже вечно боровшееся за существование старшее поколение передвижников. Он был вынужден кочевать из села в село, расписывая церкви. В течение целых месяцев его общество состояло только из артели мастеровых — товарищей по росписи. Об этих полукрестьянах-полупролетариях он всегда отзывался дружески тепло, порой сочувственно приводил их высказывания. Сестра Орлова — сельская фельдшерица; муж другой сестры — железнодорожный машинист. Таким образом, в течение 1900–1907 годов Орлов был особенно тесно связан с трудовым людом деревни и сельской интеллигенцией, разделяя их настроения.

В 1900-е годы он задумал картину под названием „Освятили". Сюжет картины — окончание торжественного молебна перед открытием „монопольки": подобную сцену художник наблюдал в жизни (в Тамбове). Картина была задумана как острый социальный и антиклерикальный памфлет. В своем письме к Л. Н. Толстому Орлов пишет: „Сатира у меня выработалась в эскизе беспощадная, негодованию моему нет пределов, все физиономии должны узнать сами себя, к типам присматривался"[17].

В эскизе намечен был и кадр, лицемерно освящающий „царев кабак", где спаивали бедный люд, и прокутившийся барин, идущий сидельцем в „монопольку", и кулак, и врывающийся до окончания церемонии пропойца. Все это есть и в картине, законченной в 1904 году.

По мнению Толстого, картина эта „... замечательная и по живописи, и по тонкости, и в точности выражения мысли и по верности типов"[18]. Действительно, в ней передан ряд новых тогда черт быта. Однако Орлов не сумел все же раскрыть в ней свой замысел с той сатирической силой, с которой рассказал о нем в письме. В частности, в картине отсутствует намеченная в эскизе фигура крестьянина-обличителя.

[16] Письмо Л. Н. Толстому от 19 апр. 1901 г. (архив Музея Л. Н. Толстого).

[17] Письмо Н. В. Орлова к Л. Н. Толстому и его семье от 13 июля 1901 г. (архив Музея Л. Н. Толстого).

[18] „Русские мужики". Картины художника Орлова. С предисл. Л. Н. Толстого. М., 1909, с. 7. Л. Толстой высоко ценил творчество Орлова и говорил об этом в печати. Можно предположить, что эпизод с вдовой-корчемницей, изображенный Орловым в картине „Попалась", связан с близким мотивом в „Воскресенье" Толстого, в те годы появившемся в печати.

Сам художник говорит о своей творческой неудовлетворенности. По складу дарования Орлов не сатирик. Сильная сторона его творчества — в ином: он умел находить в самой жизни, и главным образом в жизни крестьянской бедноты, правдивые драматические ситуации, умел показывать людей в трагические минуты их жизни.

Будучи близок с Толстым, он сумел увидеть великую обличительную силу произведений Толстого — развенчание всего строя царской России — и учился этому у своего великого современника. Но ограниченность мировоззрения Орлова, его представления, во многом свойственные патриархальному крестьянству, не дали ему силы противостоять и толстовским идеям непротивления злу, что мешало художнику воплотить в произведениях свое более резкое отношение к происходившим в деревне процессам. Самый протест в его работах приобретал скорее моральный, чем политический характер. Правда, Орлов пытался завязать личное знакомство с Горьким, которое могло бы сыграть значительную роль в дальнейшем развитии художника, но, по-видимому, это знакомство не состоялось.

Исключительно тяжелые условия жизни мешали росту профессионального мастерства художника и привели к тому, что Орлову удалось создать гораздо меньше, чем это обещало его дарование, его творческая взыскательность и знание жизни крестьянства. Такова была судьба многих передовых художников в те годы. К наиболее зрелым по мастерству произведениям Орлова относится кроме упомянутых большая картина „Порка“ („Недавнее прошлое“, 1904, Музей Революции СССР), близкая по замыслу к картине С. Коровина „Перед наказанием“.



348. *Аполлинарий Михайлович Васнецов*

В своих лучших работах Орлов показал ряд существенных черт жизни деревни в условиях капиталистической России 1900-х годов — далеко зашедшее расслоение, власть кулаков, бесправие и произвол. Он увидел и в какой-то мере отразил рост протеста в массах крестьянской бедноты, что составляло одну из существенных особенностей революции 1905 года.

Гораздо у́же круг явлений жизни деревни, который попадал в поле зрения Николая Петровича Богданова-Бельского (1864–1945). Богданов-Бельский в свое время испытал воздействие либерального народничества, что нашло свое отражение в картине „Воскресные гости“ и некоторых других. Среди его произведений, посвященных школе (а это его основная тема), нет ни одного, которое так остро вскрывало бы всю тяжесть и сложность положения учителя-демократа на селе под пристрастным контролем церкви и инспекции, как это сделал Репин в своей картине „Экзамен в сельской школе“.

Но трактовка Богдановым-Бельским его излюбленных образов — крестьянской детворы — была прогрессивной. В лучших своих работах, посвященных детям, он умел очень просто и правдиво показать пытливый ум, смышленость, живость характера своих юных героев („Сочинение“, 1903; „Новички“, 1904, и другие).

Богданов-Бельский создает у зрителя ясное впечатление, что эти качества присущи не каким-либо единичным, исключительным натурам, а массе детей из народа.

В этом — положительная черта творчества Богданова-Бельского в годы революционного подъема.

Жизнь крестьян — лейтмотив творчества Николая Корниловича Пимоненко (1862–1912), украинского художника, обладавшего недюжинным дарованием, но не всегда избегавшего обывательских влияний.

Лучшим из картин Пимоненко свойственна своеобразная „песенность“, в них ощущаются глубинные связи с народным искусством, с прекрасными, мелодичными украинскими народными напевами. Ассоциации эти вызываются не только лирическими по своему строю жанровыми картинами Пимоненко, но и многими его пейзажами („Перед грозой“, 1906, и другие). Пимоненко любил мотив свидания влюбленных и неоднократно возвращался к нему. Тема юношеской любви трактована у Пимоненко целомудренно и поэтично. Думается, что свежая, сочная красочность, присущая ряду работ Пимоненко, имеет в своей основе традиции национального украинского народного творчества. Сродни духу народной песни и лирическая трактовка природы Украины в творчестве Пимоненко — незатейливой и в то же время обаятельно-ласковой. В поэтичности трактовки темы сельского труда у Пимоненко сказывается свежее дуновение освободительного движения на Украине: „Последние лучи“ (1905), „Уборка сена в Малороссии“ (1907).

На рубеже 1900-х годов и позже видно стремление Пимоненко и к отражению острых социальных конфликтов: „Самосуд“ (1900), „Жертва фанатизма“ (1899).

Отклик Пимоненко на русско-японскую войну соответствовал отношению к ней широких прогрессивных кругов — художник говорит в своих произведениях о том, что война эта чужда народу и несет ему новые тяготы. Тема тяжелой доли солдата, недавнего крестьянина, в царской армии также близка художнику.

Стасов отметил Пимоненко, когда художник выступил на XXIV выставке с картиной „Страда“ (1896). Репин в связи со смертью Пимоненко писал: „Какая убыль для Передвижной! Он был истинный украинец, не забудется краем за свои правдивые и милые, как Украина, картины и живые картинки“[19].

Однако ни Богданов-Бельский, ни Пимоненко не поднимаются до тех обобщенных и социально значитель-

[19] Письмо И. Е. Репина писателю И. И. Ясинскому. — В кн.: Художественное наследство. Репин. Т. 1, с. 197.

ных произведений, что создали другие передвижники в живописи, отражавшей жизнь современной деревни.

Ярче, глубже и социально острее остальных художников 1900-х годов показал рост нового в деревне ученик В. Маковского Лукиан Васильевич Попов (1873–1914). Как в творчестве Касаткина, так и в творчестве Попова явственно сказываются уже те черты, которые в дальнейшем находят развитие в искусстве социалистического реализма, социалистической культуре. Касаткин оказал очень большое воздействие на первые выступления Попова на выставках и на общее направление его творчества. Ранние картины Попова также посвящены жизни рабочего предместья („Встреча", 1900, и другие).

Выходец из захудалой деревушки Оренбургской губернии, Л. В. Попов, подобно Горькому, с отрочества пошел „в люди" и, лишь преодолев большие лишения, добился поступления в Академию художеств. Уже в 1901 году Попов выступил со значительной картиной „Дети", в которой заметны автобиографические черты. В этой картине Попов как бы ставит вопрос о судьбах всех „мальчиков", которых нужда крестьянской семьи вынудила уйти из деревни в город и поступить в услужение в магазины, кустарные мастерские и т. д.



349. *Илья Семенович Остроухов*

Необходимо подчеркнуть как существенную новую черту то, что художник этой картиной (в отличие от ряда предшествующих, трактующих ту же тему, например „Свидание" В. Маковского, „Новичок" И. Богданова и других) не стремится вызвать жалость. В облике мальчика, во всем строе картины — вера в возможность светлого будущего вопреки тяжкому положению в настоящем.

Исторически эта вера оправдалась: очень многие из таких подростков, став взрослыми рабочими, в дальнейшем сражались и завоевали себе свободу и человеческие права в годы Великой Октябрьской социалистической революции.

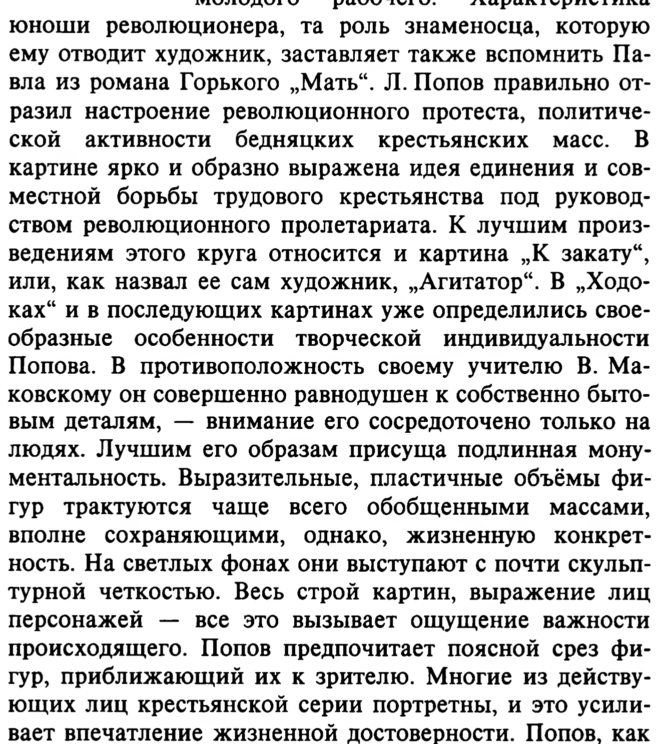
Ряд своих картин Попов, как и С. Иванов и Н. Орлов, посвящает переселенческому движению. Картины эти основаны на широких жизненных наблюдениях. В детстве и юности будущий художник неоднократно видел в родном краю привалы переселенцев. Наиболее значительна из этой серии картина „Ходоки"* (1904).

Подобно тому как Касаткин в шахтерской серии создал образы передовых промышленных рабочих, типичных для империалистической России с развитым рабочим движением, „Ходоки" Попова и другие его крестьянские образы типичны для лучших людей деревни накануне революции 1905 года — на них не лежит уже печать крепостного рабства.

В. И. Ленин указывал на огромную важность революционизирования передовой части крестьянства, шедшей за пролетариатом. Эти революционные сдвиги в деревне в той или иной мере отражены передовыми художниками 1900-х годов.

Наиболее глубоко отразил их в своем творчестве Лукиан Попов. Он настойчиво стремился осмыслить новые черты жизни крестьянства. Особенный интерес представляет серия картин Л. Попова, посвященная непосредственно революционному движению в деревне. Художник неоднократно бывал в деревнях и селах Приуральского края, видел воочию сцены, подобные тем, которые запечатлены в его произведениях, знал и любил изображенных в его картинах людей. В картине, обозначенной в каталоге XXXIV Передвижной выставки „К закату" (1906), художник изображает крестьян, вдумчиво, с неотрывным вниманием слушающих политического агитатора (автор так и называл картину — „Агитатор"). Не соизмеряя, разумеется, степень дарования и мастерства Попова и Репина, следует сказать, что сопоставление „Ареста пропагандиста" с этой картиной помогает уяснить глубокие изменения, происшедшие в мировоззрении трудового крестьянства.

Особенно интересна картина Попова, которая на XXXV выставке Товарищества, в 1907 году в Петербурге, была показана (в связи с цензурными условиями) под названием „В деревне". В открытке, выпущенной в те же годы, ее название другое, гораздо более отвечающее общему ее духу, а именно — „Вставай, подымайся!". На картине непосредственно изображается момент восстания в деревне. Во главе революционного шествия — крестьянин, молодой вожак, внешне напоминающий молодого рабочего. Характеристика



юноши революционера, та роль знаменосца, которую ему отводит художник, заставляет также вспомнить Павла из романа Горького „Мать". Л. Попов правильно отразил настроение революционного протеста, политической активности бедняцких крестьянских масс. В картине ярко и образно выражена идея единения и совместной борьбы трудового крестьянства под руководством революционного пролетариата. К лучшим произведениям этого круга относится и картина „К закату", или, как назвал ее сам художник, „Агитатор". В „Ходоках" и в последующих картинах уже определились своеобразные особенности творческой индивидуальности Попова. В противоположность своему учителю В. Маковскому он совершенно равнодушен к собственно бытовым деталям, — внимание его сосредоточено только на людях. Лучшим его образам присуща подлинная монументальность. Выразительные, пластичные объёмы фигур трактуются чаще всего обобщенными массами, вполне сохраняющими, однако, жизненную конкретность. На светлых фонах они выступают с почти скульптурной четкостью. Весь строй картин, выражение лиц персонажей — все это вызывает ощущение важности происходящего. Попов предпочитает поясной срез фигур, приближающий их к зрителю. Многие из действующих лиц крестьянской серии портретны, и это усиливает впечатление жизненной достоверности. Попов, как

и Касаткин, следовал лучшим традициям русских жанристов: он ежегодно на длительные сроки выезжал в деревню, с жителями которой он был хорошо знаком.

Благодаря подлинному знанию художником жизни современной деревни те черты нового, которые присущи его крестьянским образам, приобретают особенную убедительность. Своеобразно в ряде случаев и цветовое решение картин Попова. В противоположность темной, по преимуществу в шахтерском цикле картин, красочной гамме работ Касаткина многие картины Попова написаны в звонкой гамме, как, например, „Вставай, подымайся!“, где в мажорной красочности — в пламенеющем алом цвете косоворотки юного вожака, в чистой синеве неба — звучат ликующие ноты, отвечающие общему духу картины. Однако гармоничнее по колориту те работы Попова, где он добивается более сдержанного тонального решения.

Большое место в творчестве Попова занимают и произведения, посвященные изображению передовой интеллигенции, в частности художников. В сложившуюся традицию изображения быта и морального облика художника-разночинца (К. Костанди, В. Маковский, ряд картин А. Корина, В. Мешкова и других) Попов вносит новые, исторически достоверные черты — он показывает художников в их отношениях к происходящему в стране революционному подъему („Товарищи“, 1907, и другие). В работах Попова, посвященных интеллигенции, наличествует почти всегда мотив дружеской беседы, а часто и спора. Мотив идейного спора, связанный с решением кардинальных вопросов — о судьбах русского народа и России, — можно найти в русском искусстве и раньше: в творчестве Перова, Репина, Мясоедова, Ярошенко, Богданова и ряда других. Показательно в этом смысле название одной из картин Попова — „Где же истина?“, а также картины М. Малышева — „Что делать?“.



350. *Василий Николаевич Бакшеев*

Часть работ этого круга говорит о прямом участии интеллигенции в революционных боях — бок о бок с рабочими. Важность произведений на подобные темы, в которых продолжаются традиции революционных циклов Репина, Ярошенко и других, их значительность вряд ли требует доказательств. К этому кругу принадлежит и картина Попова „Социалисты“ (1908), изображающая нелегальное собрание, в котором участвуют и студенты, и профессиональные революционеры, и рабочие. Все действующие лица картины „Социалисты“ показаны обыденно, прозаично, без ложного пафоса. Художник хочет сказать: участие в революции для них — не результат случайного порыва, но повседневный ответственный долг. Фигура стоящего революционера, по-видимому тоже сознательного рабочего, вызывает ассоциацию не только с „Боевиком“ Касаткина, но и с героем пьесы Горького „Враги“ — Синцовым (вероятно, эта пьеса была известна художнику, хотя она и не была разрешена в ту пору к постановке).

В произведениях этого цикла отражены реальные черты общественно-политической жизни 1900-х годов. Архивы Академии художеств, Московского Училища живописи, ваяния и зодчества и ряда художественных школ на периферии (в Тбилиси, в Киеве и других) говорят о том, как широко были охвачены и студенчество и прогрессивная профессура революционным брожением. Вспомним благородный поступок В. Серова и В. Поленова, направивших в собрание Академии художеств письмо, гневно осуждающее события 9 января и роль в них президента Академии.

Чрезвычайный интерес представляет подготовленное для печати политическое письмо-воззвание передвижников. Констатируя, что все население России задыхается в тисках бюрократического произвола, авторы письма восклицают: „Можем ли мы, художники, оставаться безучастными свидетелями всего, происходящего вокруг нас, игнорируя трагическую картину действительности и замыкаясь от жизни лишь в технических задачах искусства, единственной области, свободной от репрессий и цензурного усмотрения?“

Выход из создавшегося в стране положения они видят „только в немедленном и полном обновлении нашего государственного строя путем призыва к законодательной и административной работе свободно выбранных представителей от всего народа“. Это „возможно лишь при полной свободе совести, слова и печати, свободе союзов и собраний и неприкосновенности личности“[20].

Среди подписей под экземпляром воззвания, хранящимся в фонде Репина Академии художеств, мы встречаем имена Н. Касаткина, В. Маковского, Н. Дубовского и других. В то же время из сопроводительного письма А. Киселева Репину, которое содержит некоторые разъяснения по ходу подготовки воззвания, мы узнаем, что собрано уже свыше ста подписей. Участвовали в этом начинании передвижники и другие художники.

Правда, письмо это содержит и несколько либерально-благонамеренных фраз, вносящих резкий диссонанс в его текст, но общая революционно-демократическая направленность письма не вызывает сомнений.

Произведения Касаткина и Попова и ряда других художников всем своим духом говорят о прямом сочувствии авторов революционному рабочему движению.

Близка по духу к произведениям Касаткина и Попова серия работ, созданная в годы первой революции Сергеем Васильевичем Ивановым (1864-1910), бывшим передвижником, но к этому времени вышедшим из Товарищества вместе с рядом других художников.

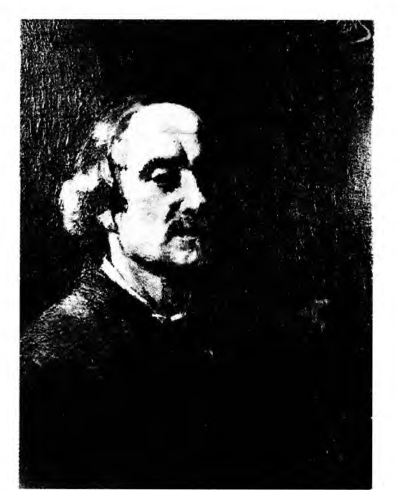
Некоторые его картины, лаконичные и исполненные подлинного драматизма, рассказывают с особенной болью о трагедии подавления революции как о кровном

[20] Цит. по ст.: *Рогинская Ф.* Письмо-воззвание передвижников периода первой русской революции. — „Искусство“, 1955, № 5, с. 74.

горе самого художника („Расстрел“, 1905, рисунок; „Расстрел“, 1905, масло, и другие). По уровню своего мастерства лучшие из них составляют ценный вклад в русское искусство.

Вдумчивый подход к окружающей действительности, стремление показать суровую, неприкрашенную правду жизни помогли многим передовым художникам в 1900–1907 годах увидеть и отразить явления огромной важности. Слова Горького, вложенные им в уста Нила, героя пьесы „Мещане“: „Права не дают, права — берут“, слова, использованные и Лениным в его выступлениях в эти годы, звучат как бы эпиграфом к творчеству Н. Касаткина, Л. Попова и С. Иванова в этот период.

Мы знали бы гораздо больше подобных произведений, как у членов Товарищества, так и у других прогрессивных художников, если бы цензура не расправлялась с ними, не изгоняла их с выставок. Через несколько лет после революции 1905 года на страницах журналов стали время от времени воспроизводить отдельные картины, в которых художники показывали подпольную деятельность революционеров, печатание листовок, репрессии правительства (аресты и обыски), забастовки и т. п. Не только в картине М. Малышева „Что делать?“, вокруг которой позже разгорелась дискуссия между В. М. Фриче и А. Н. Бенуа, но и в ряде других картин, исполненных в те годы, был изображен висящий на стене портрет Маркса, свидетельствующий об идеях, вдохновляющих революционеров в их борьбе. Позже, в 1917 году, в журналах специально помещали воспроизведения с картин, снятых цензурой с выставок.



351. *Сергей Васильевич Малютин*



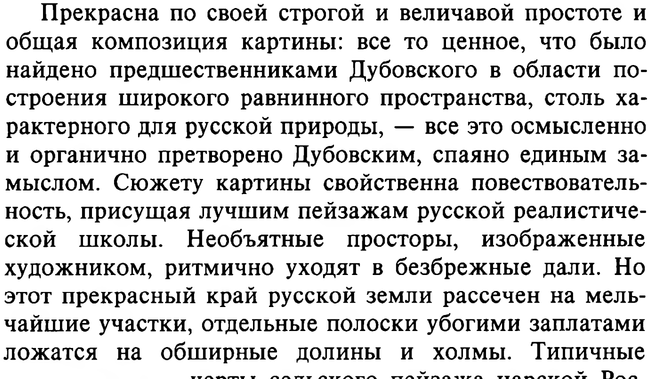
Не только в жанровой живописи сохранялась в эти годы верность лучшим национальным традициям. Продолжает свое развитие и пейзаж, как лирический, так и широкого эпического склада.

Решительно отстаивали принципы содержательного пейзажа-картины Н. Н. Дубовской и А. А. Киселев, И. С. Остроухов и другие. Наиболее отчетливо традиции пейзажа эпического характера складываются в творчестве Н. Дубовского. В течение 1903–1906 годов он создал серию произведений, из которых самым значительным, несомненно, является картина „Родина“ (1905, Омский музей изобразительного искусства).

По идейному замыслу она перекликается с некрасовскими строками:

„Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка Русь“.

Картина эта как бы развивает мысли и чувства, выраженные художником в более ранних картинах — „Земля“ (1884), „Радуга“, „Пашня“ (1896).



Прекрасна по своей строгой и величавой простоте и общая композиция картины: все то ценное, что было найдено предшественниками Дубовского в области построения широкого равнинного пространства, столь характерного для русской природы, — все это осмысленно и органично претворено Дубовским, спаяно единым замыслом. Сюжету картины свойственна повествовательность, присущая лучшим пейзажам русской реалистической школы. Необъятные просторы, изображенные художником, ритмично уходят в безбрежные дали. Но этот прекрасный край русской земли рассечен на мельчайшие участки, отдельные полоски убогими заплатами ложатся на обширные долины и холмы. Типичные черты сельского пейзажа царской России выражены с большой проникновенностью. Несомненно, что картина эта отражает раздумья художника о судьбах родины[21].

Н. Н. Дубовской выступал и как маринист.

Лирическую линию в развитии пейзажного жанра представляет в это время Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля (1872–1957). Продолжатель Саврасова, Поленова, Левитана, он обладает своеобразным творческим обликом. Пейзажи Бялыницкого-Бирули являют собой цельно и гармонично, можно даже сказать — музыкально построенные композиции, каждая деталь которых подчинена общей мелодии, сливается с ней и обогащает ее. К лучшим работам художника этих лет принадлежит картина „Весна идет“ (1911).

Художник особенно любит едва уловимые и переходные состояния природы, из времен года — раннюю весну, позднюю осень, и умеет передавать выбранные мотивы необычайно тонко, доводя их до полной завершенности. Дубовской, Киселев и Бялыницкий-Бируля продолжали в то же время развивать достижения предшественников в области пленэрной живописи.

Хотя лучшие произведения, определившие выдающееся место В. Д. Поленова в развитии русского лирического пейзажа, были созданы в течение предшествующих десятилетий, выступления этого проникновенного и обаятельного мастера на передвижных выставках играли, несомненно, положительную роль и в 1900–1910-х годах. Правда, показывал он на выставках преимущественно циклы этюдов. Но почти каждый этюд Поленова говорит о целенаправленности наблюдений художника, об умении изучать природу, находить в ней характерные черты, видеть в ней поэзию и красоту; каждый говорит о творческой взыскательности художника, о стремлении его к правде. Этюды эти имели и

[21] В 1911 г. „Родина“ была показана на Всемирной выставке в Риме. Репин, бывший в это время в Риме, писал Дубовскому: „Ах, какая это вещь! Лучший пейзаж всей выставки, всемирной, римской! .. Еще никогда Вы не были так великолепны и могущественны“ (цит. по кн.: *Зименко В. М.* Н. Н. Дубовской, 1949, с. 25).

большое познавательное значение; они обладали для современников и обладают для нас непреходящей ценностью. Они раскрывали подготовительный творческий процесс работы мастера-реалиста над пейзажем-картиной и глубоко, органично были связаны с коренными национальными традициями.

Следование этим традициям помогало Поленову и в 1900-х и в 1910-х годах приходить к обобщениям и создавать широкие поэтические картины близкой ему родной природы („Весна", 1905; „Разлив на Оке", 1918, и другие).

Новые черты, несомненно связанные с особенностями общественной борьбы накануне 1905 года, появились и в творчестве Е. Е. Волкова. В нескольких работах он отходит от излюбленных ранее мотивов — болот, туманов или сумерек, встающих над заброшенными, не затронутыми человеческой деятельностью уголками. В пейзаже „Утро", показанном на передвижной выставке в 1905 году, перед зрителем в далекой панораме очерчен большой город с дымящимися трубами, силуэтами фабричных корпусов.

Наряду с сельским пейзажем продолжает свое развитие и пейзаж городской. Певцом Петербурга, его величественных, строгих архитектурных ансамблей, суровой красавицы Невы, на берегах которой все время кипит трудовая жизнь, продолжал оставаться ученик Боголюбова, недостаточно оцененный художник А. К. Беггров („Петербург", 1889; „Петербург с Васильевского острова", 1900; „Петербург ночью", 1904; „Невский проспект", 1907, и другие). Таким образом, даже по приведенным нами примерам можно судить о том, что пейзаж, в многообразных своих проявлениях следовавший лучшим национальным традициям, продолжал свое развитие в Товариществе.



352. *Алексей Михайлович Корин*



Нами охарактеризованы только некоторые стороны деятельности передвижников в годы предшествовавшего революции 1905 года общественного подъема и в период революции. Совсем не отражено их участие в сатирических журналах, их работа в качестве книжных иллюстраторов и т. д. Однако и приведенный нами материал уже свидетельствует о том, что творческая деятельность Товарищества в эти годы заслуживает самого пристального, вдумчивого изучения.

Правда, творческое наследие передвижников 1900–1907 годов не вполне однородно и не во всем равноценно. Некоторые передвижники не остались чужды воздействиям модернизма, мистико-религиозным концепциям. Сказывалось и угождение обывательским, мещанским вкусам — в появлении на выставках внешне импозантных портретов, различных „головок" и т. д. Но не эти тенденции определяли основные черты творчества передвижников в эти знаменательные для России годы. Их искусство оставалось верным ценным национальным традициям и в то же время содержало очень важные, качественно новые черты.

Строгая творческая взыскательность, искреннее стремление художников-демократов говорить народу правду, глубокое изучение тех явлений действительности, которые служили объектом их изображения, горячее сочувствие революционной борьбе против ненавистного царизма — все это помогло им отразить в меру своих сил существенные стороны современной действительности, основные социальные конфликты, типические для своего времени положительные образы. Именно в этом и состоит особенно важное значение творческого наследия передвижников, относящегося к третьему этапу освободительного движения в России. Здесь отразились существенные черты развития прогрессивного искусства в годы предреволюционного подъема и самой революции 1905–1907 годов. В этом и причина волнующей жизненности и силы воздействия на современного зрителя произведений, созданных в те годы.

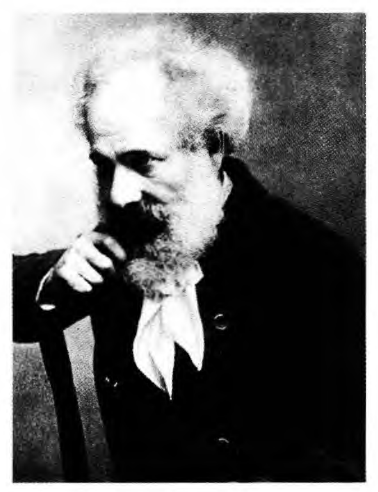
Правда, даже наиболее близкие к освободительному движению этого времени художники, как Н. Касаткин, Л. Попов, С. Иванов и другие, не пришли еще к широкому обобщению своих исканий 1900-х годов, не создали композиций, подобных монументальным эпопеям передвижников 1880-х годов. Исторически это еще не было возможно. Задачи, вставшие перед передовыми художественными силами, были слишком новы, сложны и велики, чтобы решить их с такой же художественной полнотой в столь трудных условиях и в столь сжатые сроки. Но показательно, что и Касаткин, и Иванов, и Попов, и многие другие увлеченно и настойчиво создают целые циклы работ, ищут подступы к будущим широким полотнам.

Добавим, что этот вывод можно распространить и на лучшие произведения, созданные представителями Союза русских художников, а также некоторыми другими художниками. Вообще воздействие революции 1905–1907 годов было настолько мощным, что, не учитывая этого важнейшего фактора, мы не только не можем решить вопрос о творческих судьбах отдельных художников, но и не можем понять особенности последующего развития русского искусства в условиях реакции.

Касаясь основных положительных сторон деятельности Товарищества, нельзя обойти молчанием и тот факт, что Товарищество сохранило и в эти годы характер организации общероссийской. Передвижники не ограничивались выступлениями в столицах. Так, XXXI выставка 1903/1904 года была показана кроме Петербурга и Москвы в Орле, Калуге, Киеве, Харькове, Екатеринославе.

Товарищество пыталось также ввести в жизнь новые формы выставочной деятельности. Была создана так называемая „Первая народная выставка“. Она была открыта в 1904 году в здании Смоленской земской школы. За восемь дней эту выставку посетили свыше тысячи человек, что свидетельствует о большом интересе к ней населения. На выставке было показано 29 картин, преимущественно бытового жанра. Среди них — картины „На бульваре“ и „Оправданная“ В. Маковского, „В дверях школы“ Богданова-Бельского, „В учении“ Богданова, ряд полотен Касаткина, Попова, Лебедева[22].

Общероссийский характер Товарищества определялся и тем обстоятельством, что в его состав входили в качестве членов и экспонентов художники из различных городов Средней России, Поволжья, а также Украины и Закавказья. Особенно велико было число художников-украинцев — из Одессы, Киева, Харькова. Наконец, утверждение об общероссийском характере деятельности Товарищества следует понимать и в смысле того влияния, которое оказывали передвижники, работавшие в Академии и в провинциальных школах, на воспитание молодежи по всей России в духе верности демократическим и реалистическим традициям.



353. *Николай Васильевич Орлов*

Сохранение передвижниками глубоких связей с художниками всей России в те годы, когда царское правительство всячески разжигало национальную рознь, является важной чертой их идейного и творческого облика. Передвижники были связаны многими нитями со всем передовым, что имелось в искусстве огромной страны. Широкое воздействие передвижников на художников периферии, существование длительных культурных связей способствовали сохранению и развитию демократических тенденций не только в русском искусстве, но и в искусстве братских народов России.



После подавления революции 1905 года картина общественной жизни существенно изменяется. Упадочные настроения охватили значительные круги интеллигенции. Усиливался идейный разброд, влияние реакционной идеалистической философии. Даже часть интеллигенции, близкая к марксистским позициям, пыталась ревизовать марксизм, заражалась настроениями богоискательства и богостроительства, подпадала под влияние кантианства, махизма и т. п.

Положение Товарищества стало особенно трудным. Оно понесло тяжелую потерю — смерть Стасова; перестал выступать на передвижных выставках Суриков. Выставки беднели. Один за другим уходили из жизни последние представители „старой гвардии“ передвижников — Мясоедов, Савицкий, Киселев.

Чтобы сохранить верность избранному ранее пути, требовалось в те годы недюжинное мужество для художника, в той или иной мере связанного раньше с революционным движением.

Трагичны были эти годы для Н. Орлова. Расписывать церкви, признавая их вредными для народа, было морально тяжело и с каждым годом становилось все тяжелее физически. Оплачивалась эта работа нищенски. Тщетно художник обращался в школы в поисках педагогической работы[23]. Оставался только один выход — работать на заказ для издательства Сытина, выпускавшего так называемые „картинки для народа“. Но здесь снова вставала необходимость попирать свои личные взгляды.

Тяжело читать письма Орлова к Толстому в связи с работой над эскизами иллюстраций к Ветхому завету: „Делаю я это как и с каким чувством, об этом уже не Вам рассказывать ... Угожу ли я ему этим, не знаю, но если да и не найду дела кроме, то это будет, думаю, моей могилой, отказаться нельзя, а займет это годы“[24]. Позже он сообщает: „... оказалось, надо сделать ... в духе того народа, что я называю ложнонародным ... все это по указанию Псоя Псоича и переделать не один, а десятки раз за пятак серебра“[25].

Орлов нашел в себе силы отказаться от этого насилия над своими заветными чувствами[26].

Не все художники способны были проявить такую стойкость, часть погибла, сломленная борьбой. Так, кончил самоубийством талантливый художник Грабовский, создавший ряд картин, посвященных очень редкой в то время теме — жизни морского порта.

Усилилась травля передвижников реакционной печатью. Резко сокращался приток экспонентов. Продолжалось дальнейшее распыление сил художников демократического направления. Разобщенность сказывалась, например, в том, что многие художники, близкие к передвижникам по своей идейной направленности, работали в отрыве от них. К таким принадлежит, например, ученик Репина Н. Верхотуров, написавший ряд картин, посвященных 1905 году, — „Рассказ очевидца“ (о событиях 9 января) и другие. Он же в одном из наиболее

[22] Отд. рукописей ГТГ, фонд Т-ва передвижных худож. выставок, № 46.

[23] По-видимому, он был скомпрометирован политически не только своими картинами, но какими-то нам пока неизвестными выступлениями в 1905 г.

В письме к Татьяне Львовне Толстой мы находим следующие строки: „Я бы с удовольствием взял это место в деревне (учитель рисования. — *Ф. Р.*), и при случае скажите, что я вовсе не такой уж опасный человек, служил бы делу превосходно и писал бы свои картины“ (письмо от 15 авг. 1910 г., архив Музея Л. Н. Толстого).

Из архива Академии художеств известно, что и Моисей Тоидзе, ученик Репина, который был арестован в связи со студенческими волнениями во время своего пребывания в Академии, и в дальнейшем, несмотря на горячую поддержку своего учителя, долгое время тщетно добивался педагогической деятельности.

[24] Архив Музея Л. Н. Толстого.

[25] См. там же.

[26] В конце концов он получил место учителя рисования в Липецке.

сильных своих произведений, „Каторжник“, создал образ политического „преступника“, закованного в цепи, но не сломленного. Эти картины вместе с другими были воспроизведены в печати 1917 года с указанием, что в предшествующие годы были сняты с выставок цензурой[27].

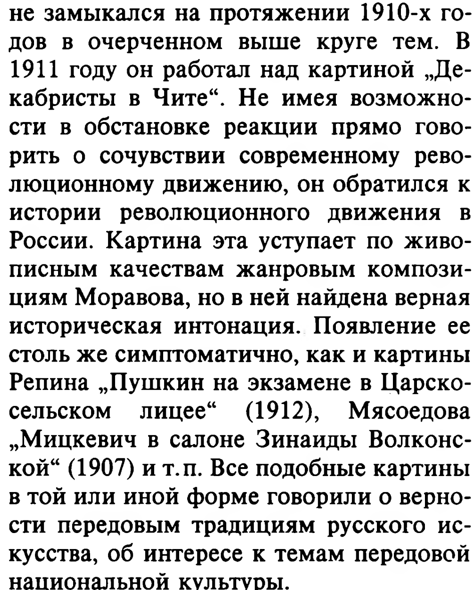
Только на последних выставках Товарищества, проходивших уже в советские годы, выступил Б. Владимирский. Содержательна его картина „Рабочие“[28].

На передвижных выставках резко уменьшилось количество произведений, поднимающих большие проблемы — социальные, этические и т.д. Это, несомненно, было связано с препятствиями, чинимыми цензурой, с усилением давления политической реакции, но также говорит и о снижении идейных требований Товарищества. Все более обширные позиции завоевывал пейзаж-этюд, оттесняя не только жанр, но и портрет. Многие пейзажные этюды приобретали характер этнографических записей, фиксируя памятники материальной культуры и архитектуры, особенно северной и т.д.

При всем том неверно полагать, что Товарищество совершенно оскудело и занимало в эти годы только оборонительные позиции или вообще порвало с прошлым. Борьба лучшей части передвижников за подлинно реалистическое, понятное и нужное народу искусство продолжалась.



354. *Николай Корнилович Пимоненко*



На выставках 1908–1911 годов появляются прекрасные портреты Репина, картины Л. Попова („Луга затопило“ и „Ждут“), Касаткина („Фабричная девушка“ и другие), картина ученика Репина Э. Лисснера „Привет вам, богатыри труда“ и другие. Ряд значительных пейзажей создали Бялыницкий-Бируля, Дубовской, Бакшеев.

Помимо упоминавшихся ранее художников активно выступает на выставках Товарищества жанрист и пейзажист А. Маковский (1869–1924). Выросло мастерство Моравова и некоторых других художников, вступивших в Товарищество в начале века.

Александр Викторович Моравов (1879–1951) — ученик Серова и Архипова. Начиная с 1903 года он связал свою судьбу с передвижниками. В течение многих лет он жил большую часть года в деревне, где не только собирал материал, но и писал свои картины. Он любил изображать труд рыбаков, — его поражало скудное техническое оснащение этого труда. Вообще он часто показывал древние формы различных отраслей сельского труда в условиях царской России, раскрывая их косность. Сам художник рассказывает: „Тяжелый примитивный крестьянский труд на помещичьих полях и на своих полосках, необеспеченное, полуголодное существование деревенской бедноты, — все это мне хотелось показать в живописи“[29].

Картины Моравова этого периода окрашены мягкой грустью. Недостатки их — в некоторой монотонности психологического регистра, в вялости сюжетной завязки, как бы нарочито притушенном колорите. Но недостатки эти смягчаются глубокой искренностью произведений и знанием жизни, которая изображается художником („Пастушок“, 1906; „На берегу озера“, 1901, и другие). В картинах Моравова нет фальшивых нот. Хорошо зная тяготы жизни старой деревни, Моравов позже, в 1920-х годах, одним из первых увидел и отобразил то новое, что принесла Советская власть массе крестьянства. Если бы Моравов не всматривался раньше столь вдумчиво, глубоко в жизнь деревни 1900–1910-х годов, он не мог бы так свежо и правдиво отразить и существенные сдвиги, новые черты в психологии советского крестьянства, в частности молодежи. Но Моравов не замыкался на протяжении 1910-х годов в очерченном выше круге тем. В 1911 году он работал над картиной „Декабристы в Чите“. Не имея возможности в обстановке реакции прямо говорить о сочувствии современному революционному движению, он обратился к истории революционного движения в России. Картина эта уступает по живописным качествам жанровым композициям Моравова, но в ней найдена верная историческая интонация. Появление ее столь же симптоматично, как и картины Репина „Пушкин на экзамене в Царскосельском лицее“ (1912), Мясоедова „Мицкевич в салоне Зинаиды Волконской“ (1907) и т.п. Все подобные картины в той или иной форме говорили о верности передовым традициям русского искусства, об интересе к темам передовой национальной культуры.

Идейная борьба за верность демократическим и реалистическим традициям имела место и внутри самого Товарищества. Резкую оппозицию по-прежнему встречали произведения Н. К. Бодаревского. Особенно большое возмущение вызвала его картина „Вакханка“ (1913). О вредности подобных картин для дела Товарищества и его высоких традиций страстно говорил Л. Попов[30].

Попов противопоставлял два факта. Товарищество не поместило на выставку портрета скончавшегося ребенка, племянницы Попова, мотивируя это нежелательностью омрачать годовой праздник скорбным мотивом; в то же время оно нашло возможным показать картину Бодаревского „Вакханка“. Уясняя смысл происшедшего, Попов сумел подняться до постановки общего вопроса о состо-

[27] А. Рыловвспоминал: „Во всем доме были обыски ... искали художника, который призывал народ к восстанию. Оказалось, это художник Верхотуров“ (*Рылов А.* Воспоминания. Л., 1960, с. 132).

[28] Эта картина была воспроизведена в виде цветной открытки (без даты) и на страницах печати в 1912 г. На картине изображена группа рабочих, углубившихся в чтение газеты. Возникает поэтому вопрос о возможности связать появление этой картины с популярностью среди рабочих большевистской „Правды“.

Впоследствии Б. Владимирский был членом Ассоциации художников революционной России (АХРР).

[29] Мастера советского изобразительного искусства, с. 339.

[30] Письмо от 21 марта 1914 г., из Оренбурга (Отд. рукописей ГТГ, фонд Дубовского).

янии и идейном облике Товарищества в 1910-х годах. Он справедливо увидел в этой мотивировке подтверждение отхода части передвижников от прежних идейных позиций, увидел в ней стремление показать жизнь царской России только с ее внешней, парадной стороны, закрыть глаза на ее вопиющие противоречия. Негодуя, Попов напоминал о традициях критического изображения темных сторон русской действительности — традициях, которые были свойственны передвижникам. Он напоминает, в частности, случай, когда на рубеже 1890-х годов была принята для экспозиции картина В. Коновалова, изображавшая труп человека, доведенного до самоубийства тяжелой борьбой за существование.

„Что же члены не считались с подобным отвратительно-тяжелым фактом, который мог бы испортить радостный годовой праздник? — спрашивает Попов. — Правда, тогда были еще А. Васнецов, В. Суриков и многие, многие другие, которых теперь нет“, — восклицает он.

В то же время Попов страстно восставал против терпимого отношения к обывательским и салонным картинам, чуждым духу идейного демократического реализма: „Как же до сих пор Товарищество не выбрасывает вещи, появляющиеся на передвижной и которые омерзительнее всяких разлагающихся трупов?.. Это я говорю о некоторых вещах Бодаревского“, — пояснял он.



355. *Николай Петрович Богданов-Бельский*

Репин поддержал своего младшего сотоварища. Он вообще продолжал неутомимо бороться со всем, что мешало сохранению и развитию в искусстве демократических начал.

Осмысливая процесс развития изобразительного искусства после подавления революции 1905 года, следует помимо общих исторических, общественных причин учесть и ряд важных явлений, относящихся непосредственно к художественной жизни.

Так, несомненно, требует исследования вопрос о связях Горького с кругами передовых художников в годы реакции.

В начале статьи говорилось о близости Репина и Стасова с Горьким, который называл Репина „колоссом русской живописи“. Известна также высокая оценка Горьким творчества Серова. Но связи Горького с художниками были значительно шире. Еще в 1907 году А. Луначарский в статье „Задачи социал-демократического художественного творчества“ писал: „... вокруг Горького есть художники-интеллигенты ...“ В связи с этим он поднимал вопрос о возможности для художника-интеллигента стать выразителем идей пролетариата и решал его положительно: „... близость части интеллигенции к пролетариату должна будет ... породить социал-демократическую беллетристику, а затем и живопись и скульптуру“[31].

В течение 1910-х годов общение Горького с художниками не прерывается. Знаменательно, что многие из молодых художников, с которыми он встречался, были учениками Репина, в частности И. И. Бродский.

В статье „Встречи с Горьким“ И. И. Бродский рассказывает: „Художественные симпатии Горького были на стороне реалистической школы живописи ... он был до конца непримиримым к тем, кто юродствовал, прикидывался нищим и убогим, нарочито фальшивил и кубиками и квадратиками пытался замаскировать свое убожество и нищету таланта ...“ „У многих из нас Алексей Максимович пробудил глубоко заложенные творческие силы“[32].

В 1912 году сам Горький писал: „Здесь (на Капри. — *Ф. Р.*) летом было очень интересно. Съехалось множество публики русской, одних художников 17 человек! Среди них были весьма талантливые люди, написавшие прекрасные полотна“[33].

Горький стремился к художественной молодежи, придавал большое значение сближению с ней: „Тащите Горелова, тащите еще талантливых ребят с собою сюда, и — это будет превосходно, это будет плодотворно для русского искусства“[34], — писал он Бродскому. В другом письме Горький пишет: „Получаю письма от Прохорова и Павлова, — работают ребята ...“[35].

Если учесть огромный личный авторитет Горького не только как писателя, но и как революционного деятеля, а также то, что Горький был лично близок с русскими революционерами — с большевиками, в частности с В. И. Лениным, нельзя не прийти к заключению, что возможность в доме Горького приобщиться к живой мысли в области публицистики, литературы и искусства имела огромное значение для молодых художников, для их последующего жизненного и творческого пути. Все эти художники впоследствии нашли свое место в строительстве социалистической художественной культуры.

Пожалуй, именно в те годы особенно ясно стало, насколько правы были передвижники, идя в Академию художеств. В своих ежегодных указаниях школам Академия настойчиво и неоднократно давала точные и конкретные установки. В указаниях Академии легко найти определяющую линию — они направлены на поддержку и выращивание ростков реализма. Всячески поощрялась сюжетно-композиционная работа[36]. В то же

[31] „Вестн. жизни“, 1907, № 1. Цит. по кн.: *Мейлах Б.* Ленин и проблемы русской литературы. Изд. 2-е. М.-Л., 1951, с. 148-149.

[32] *Бродский И. И.* Встречи с Горьким. — „Лит. современник“, 1937, № 6, с. 14-16.

[33] *Горький М.* Собр. соч., т. 29. М., 1955, с. 253.

[34] Там же, с. 130.

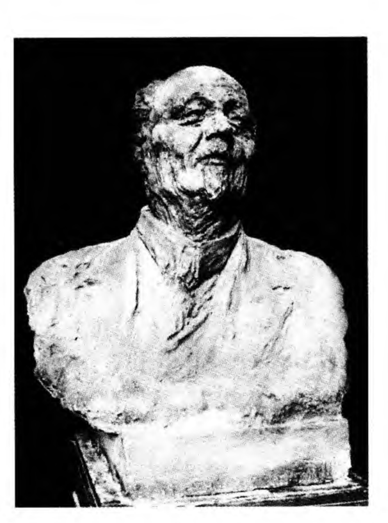
[35] Там же, с. 168.

[36] Так, комиссия Академии рекомендовала Киевскому училищу „всячески поощрять интерес к композиции“; Одесскому художественному училищу ставилось в вину отсутствие на отчетной выставке композиций; Казанской школе давался совет обращать большое внимание на содержание композиций (см. отчеты Академии за 1910-е гг. по разделу „Отчетные выставки провинциальных школ“).

время Академия из года в год настаивала на более углубленном изучении модели, предупреждала о вредности пренебрежения к рисунку, о вредности одностороннего увлечения живописью и т. д.[37]

Таким образом, даже в дни реакции не замерли голоса передовых художников. В годы общественного подъема передовые тенденции в изобразительном искусстве начали быстро развиваться. Они усиливались вопреки не ослабевшей и даже все нараставшей травле, которой эстетские круги без устали продолжали подвергать художников-реалистов, и особенно — Репина[38]. Но именно широкое общественное сочувствие Репину в условиях этой травли, выразившееся в потоке писем со всех концов страны, показало, насколько высок был авторитет Репина как великого народного мастера.

В годы подъема общественной волны явственно обозначилось стремление к консолидации сил художников-реалистов, художников демократического лагеря. Важно отметить, что базой для консолидации, несмотря на все сказанное выше, стало именно Товарищество передвижных художественных выставок. Этот факт, до сих пор не отмеченный нашей искусствоведческой литературой, означает, что вопреки долгим годам самой демагогической травли, вопреки идейной борьбе и противоречиям внутри самого Товарищества все же именно передвижники остались для широкой общественности хранителями и наследниками традиций передового русского искусства. Возобновился и интенсивный приток новых сил в Товарищество и новый прилив общественного интереса к его деятельности. Это хорошо понимали сами передвижники.



356. *Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля*

Так, Дубовской, с радостью отмечая это явление, пишет К. Лебедеву: „... во всяком случае успех наш сейчас в Петербурге и возврат к нам внимания в провинции показывает, что нам можно еще жить и следует и потому ... когда приедет к Вам в Москву В. Е. Маковский, вы соберитесь и перетолкуйте обо всем". В последующих строках письма мы находим и дальнейшее развитие этой мысли: „Сейчас пойдет положение, и оно скоро придет, когда к нам будут проситься, — поверьте мне"[39].

О том же говорит и письмо Я. Д. Минченкова к П. А. Радимову: „Сейчас произошел хороший сдвиг и к нам идут новые свежие силы"[40], — пишет Минченков в письме от 29 декабря, извещая Радимова о принятии его в члены Товарищества. Действительно, рост числа экспонентов в течение 1912-1914 годов просто поражает. Слова Дубовского о возврате внимания к передвижникам в провинции подтверждаются отзывами прессы о выставках.

Газета „Харьковские ведомости" (от 23 сентября 1912 года) говорит: „... выставки прошлых годов поражали отсутствием объединяющей идеи. С удовлетворением можно отметить, что 40-я выставка производит иное впечатление". Рецензент отмечает: „В живописи произошла естественная реакция в сторону забытой идейности". Он очень положительно отзывается о работах Репина на этой выставке, о „Катерине" Богданова-Бельского, которую правильно воспринимает как иллюстрацию к поэме Шевченко, и других.

Очень показателен по своему оптимистическому настроению замысел одной из картин Н. Орлова, который он изложил в одном из своих писем Т. Л. Толстой: „Раннее утро. Солнце только что всходит. Не сошел еще полумрак. Ворота отворены. Баба видная, выносливая, накормила, усыпила ребенка ... взяла косу, крюк и идет косить рожь, с поднятой головой, навстречу солнцу"[41]. Снова возвращаются на передвижные выставки некоторые художники (ранее выставлявшиеся в качестве экспонентов), которые покинули их еще в 1900-х годах, как В. Н. Мешков, не выставлявшийся с передвижниками с 1907 года. Приходит вновь в Товарищество в 1913 году С. В. Малютин, который выступал в качестве экспонента в 1891 году. Мешков и Малютин — зрелые мастера портрета.

В. Н. Мешков начинал свой творческий путь как бытописатель (картины „Зубоврачевание", „Ослепший художник", „Весна идет" и другие), но в дальнейшем нашел свое подлинное призвание именно в портретном жанре. „В портрете меня привлекала задача выявления человека со всем его нутром, раскрытие внутреннего, психологического мира портретируемого"[42], — рассказывал сам художник уже в советские годы. Не только в масляной живописи, но и используя такой своеобразный материал, как сангина, Мешков достигает в своих портретах большой жизненности, добиваясь порой почти скульптурной выпуклости и иллюзорности, порой — особенно мягкой и тонкой пластичности. К лучшим его произведениям принадлежит портрет П. П. Чистякова (1917). Позже, уже в советское время, Мешков создал известные портреты С. М. Буденного, В. Р. Менжинского, матери М. И. Калинина и другие.

Творчество Сергея Васильевича Малютина (1859-1937) во многом близко творчеству Мешкова, но многообразнее: Малютин выступал в разных жанрах. Однако и для него портрет — основная сфера приложения творческих сил. Его портреты, часто выполненные пастелью, говорят об острой, умной наблюдательности художника. Лишенные черт камерности, строго проду-

[37] В отчете за 1912 г. указывается: „При установке моделей необходимо следить за тем, чтобы аксессуары и драпировки не отвлекали внимания от модели, от главной задачи — человеческого тела".

[38] Для этой травли использовали всякий предлог, даже безумный поступок некого А. Балашова, изрезавшего картину „Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года".

[39] Письмо от 4 апр. 1913 г. (Отд. рукописей ГТГ).

[40] Личный архив П. А. Радимова.

[41] Письмо от 22 авг. 1911 г. (архив Музея Л. Н. Толстого).

[42] Мастера советского изобразительного искусства, с. 104.

манные по композиции, они дают смелую и выразительную психологическую характеристику портретируемых. Большей частью это, как и у Мешкова, деятели искусства, хорошо известные художнику не только как модели, но и в личном дружеском общении с ними. Портреты Нестерова, Юона, Бакшеева* и других являются портретами-типами, выпукло характеризующими черты современной мастеру художественной интеллигенции. И подобно портрету Ермоловой работы Серова, лучшим портретам Малютина свойственны черты монументальности[43].

В Товарищество вливается также в качестве экспонентов большая группа молодежи, — примечательно, что значительная часть этой молодежи вместе со старшими товарищами играет в дальнейшем большую и полезную роль в сложении советского искусства, в развитии метода социалистического реализма. Поэтому большинство имен, которые мы сейчас упоминаем, хорошо знакомы советскому зрителю. К передвижникам приходят А. М. Герасимов, И. И. Бродский, Г. Н. Горелов, И. Г. Дроздов[44] и большая группа учеников Репина, В. Маковского и других профессоров Академии художеств, что снова подтверждает прогрессивный характер деятельности художников-реалистов в Академии.

Среди этой молодежи никак нельзя обойти молчанием Е. М. Чепцова, впоследствии одного из основоположников советской бытовой живописи. Приходит в Товарищество такой своеобразный художник, как И. А. Владимиров (1869-1947)[45]. В 1904-1905 годах Владимиров написал ряд картин, в которых с прогрессивных позиций освещал отношение народа к русско-японской войне. Он откликнулся также очень сочувственно на события революции 1905 года.

Начинают в эти годы свой самостоятельный творческий путь на передвижных выставках пейзажист В. В. Мешков, дарование которого достигло подлинного расцвета уже в наши дни, портретисты Н. И. Струнников и Ф. А. Модоров. Надо указать также на украинского художника Г. П. Светлицкого (1872-1948), картина которого „Колхоз в цвету“ хорошо известна широким кругам советских зрителей.

Но наряду с художниками, имена которых широко известны, нужно указать и несколько забытых или почти забытых имен, например ученика Репина графика П. Д. Шмарова. В годы первой революции он проявил себя как интересный иллюстратор, создав в 1905 году циклы иллюстраций к произведениям Некрасова, Горького, Пушкина. Эти иллюстрации говорят о недюжинном даровании художника, исполнены подлинного драматизма. Выполнены они углем или мягким карандашом. Контрасты светотени подчеркивают психологическую выразительность, пластику, а в некоторых случаях и патетику движений.

Иллюстрации к поэмам Некрасова глубоко созвучны замыслам поэта. В то же время видно, что эти иллюстрации созданы художником, который воочию видел народные революционные выступления. В рисунке „Дума“ Шмаров изобразил сельского батрака. Дочь мельника, героиню „Русалки“, он изображает совсем простой крестьянской девушкой, трактует ее как жертву социальной несправедливости. Поражают своей страстностью, политической заостренностью, поднимающейся до уровня политической сатиры, некоторые иллюстрации Шмарова к такой, казалось бы, академической, отвлеченной от злобы дня книге, как труд И. Е. Забелина „Быт русских цариц“ (рисунки „Царь“, „Крестный ход“ и другие)[46].

Товарищество продолжало оставаться организацией общероссийской, оно объединяло художников Центральной России с их товарищами на окраинах страны в единой творческой среде. И поэтому вполне закономерно, что ряд молодых художников — учеников передвижников проявили в дальнейшем много искренней любви и отдали много труда для развития художественной культуры различных народов Советского Союза. Укажем, например, на П. П. Бенькова, впоследствии посвятившего свое творчество Советскому Узбекистану, учителя многих художников Средней Азии; на М. А. Керзина, впоследствии учителя многих советских белорусских скульпторов; на А. А. Кокеля, чуваша по национальности, работавшего впоследствии на Украине, создавшего еще в 1920-х годах правдивые образы бойцов Красной Армии, и других.

Рост прогрессивных тенденций можно проследить не только в деятельности Товарищества. Благотворные сдвиги происходили в творчестве и других художников, не порвавших нитей, связавших их с лучшими национальными традициями. Так, К. Ф. Юон в эти годы создал лучшие свои пейзажи, например оптимистический, зрелый по мастерству и демократический по тенденциям „Март“ (1915)[47]. Строго реалистический пейзаж „Зима в провинции“ написал И. И. Бродский[48].

Закономерен вопрос о роли молодых художников, пришедших в Товарищество с 1910-х годов. На этот вопрос следует прямо ответить, что большинство из них только начинало свой творческий путь, что в те годы почти все они представляли собой еще величины потенциальные. Существенный вклад мог быть сделан ими в последующие годы. Первая мировая империалистическая война помешала этому, внеся значительные изменения в ход общественной жизни.

Однако можно с полной ответственностью говорить о больших, хотя и недостаточно выявленных в те годы воз-

[43] В книге И. Илюшина „В. В. Малютин“ (М., 1953, с. 6) рассказывается о том, что портреты М. Нестерова, А. Васнецова и К. Юона были заказаны для Государственной Третьяковской галереи благодаря инициативе И. Э. Грабаря.

[44] А. Герасимов выступал на выставках в 1913-1914 гг.; И. Бродский — в 1914-1916 гг.; Г. Горелов — с 1911-го; И. Дроздов — в 1911-м.

[45] И. Владимиров выступал на выставках Товарищества в 1916-1918 гг.

[46] Хранятся в фондах Института русской литературы АН СССР (Пушкинского дома). Ряд иллюстраций к произведениям Некрасова находится в Музее Некрасова в Ленинграде.

[47] Показателен также ответ Юона на анкету газеты „Утро России“ по поводу упомянутого ранее несчастного случая с картиной Репина. Отвергая как паллиативы предложения о застеклении, о создании специальных барьеров для предохранения картин от зрителей и т. д., Юон выдвигает моменты общественные. „Нужно бороться с темнотой народной, с невежеством народа и его болезнями, — говорит он, — и только тогда гениальные произведения искусства будут в целости“ (газ. „Утро России“, 1913, 17 янв.).

[48] Картина эта на Международной выставке в Мюнхене (1913) получила золотую медаль.

можностях нового пополнения; можно говорить потому, что история уже доказала правоту этого утверждения успехами их дальнейшего творчества, значимостью их роли и места в художественной жизни Советской страны.

Великой заслугой руководителей Товарищества периода 1900-1910-х годов — В. Маковского, Н. Касаткина, Н. Дубовского, В. Бакшеева — является то, что они сумели сохранить демократический характер объединения и довели Товарищество до Великой Октябрьской социалистической революции настолько жизнеспособным, что именно оно провозгласило в начале 1922 года творческие лозунги, содержавшие много ценного для искусства обновленной Родины.



После победы Великой Октябрьской социалистической революции Товарищество провело две выставки. Следует остановиться на одной из них — 47-й выставке.

Значение этой выставки по ряду причин, несомненно, историческое. Здесь впервые встретились со старшими передвижниками будущие организаторы Ассоциации художников революционной России (АХРР) — П. Радимов (бывший в то время председателем Товарищества — последним выполнявшим эту почетную обязанность), Е. Кацман, А. Григорьев, В. Журавлев, В. Карыгин, В. Крайнев, Н. Струнников, Б. и В. Яковлевы и другие.

Передвижники обнародовали в связи с выставкой свою идейно-творческую декларацию. В этом последнем акте приняли участие и представители художественной молодежи — будущие члены АХРР, что очень показательно. Это означает, что деятельность Товарищества была овеяна в глазах молодежи славой долголетнего и самоотверженного участия в борьбе за лучшее будущее народа. Мы узнаем об этом и из воспоминаний ахрровцев (в частности, Е. Кацмана). Об этом говорит и их настоятельное стремление сблизиться с Касаткиным, показать наглядно, насколько важным представляется для них его творчество.

Декларация была последним общественным актом Товарищества — оно не нашло в себе сил, чтобы существовать дальше. Но содержание этой декларации таково, что историческая заслуга передвижников, провозгласивших ее, остается бесспорной.

Декларация не только утверждала верность демократическим заветам своих великих предшественников, но и намечала пути дальнейшего развития советского искусства как искусства реалистического, глубоко связанного с советской действительностью и правдиво отражающего ее. „Дать народу живое, понятное, верно отражающее его быт искусство было первой задачей Товарищества, — говорится в декларации. — В течение ряда десятилетий оно с честью выполняло эту задачу, создав целый ряд картин и выдвинув многих художников, занявших почетное место в истории русской живописи. Нередко при этом оно подвергалось гонениям со стороны старой власти.

В настоящий момент, когда впервые дается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Товарищество считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей.

Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтоб в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить совершившийся великий исторический процесс“[49].

Историческая важность творческих принципов этой декларации несомненна. Здесь и призыв к новой, советской теме, призыв отразить жизнь и быт народов Советской страны, и твердое провозглашение принципов реализма, и призыв создавать законченные произведения, то есть вернуться от этюдов к традициям картины. Очень важен тезис об изображении трудовой жизни всех народов Советского Союза, свидетельствующий о любви и уважении ко всем братским народам.

Но только ли свои чувства и мысли выразили передвижники в последнем своем торжественном акте? Думается, нет, и в этом, конечно, не слабость, а сила и историческая значительность выступления Товарищества.

Молодые советские художники, придя к передвижникам, утверждали историческую преемственность советского искусства с великими демократическими традициями. В то же время создание декларации — результат двустороннего процесса. Сознание, что к ним пришли молодые силы, что молодежь готова соединить с ними свои творческие усилия, воодушевило старых передвижников, которые в дни своей юности застали еще в живых славную плеяду зачинателей Товарищества. Они оказываются способными на последующий общественный акт, достойный этих зачинателей.

[49] См.: Каталог 47-й Передвижной выставки. М., 1922, с. 3-4.



357. *Касаткин Н. А.* СОПЕРНИЦЫ. 1890



358. *Касаткин Н. А.* РАНЕНЫЙ РАБОЧИЙ. („ТЯЖЕЛО“). 1892



359. *Касаткин Н. А.* **ДЕВУШКА У ИЗГОРОДИ. 1893**



360. *Касаткин Н. А.* ШАХТЕРКА. 1894



361. *Касаткин Н. А.* УГЛЕКОПЫ. СМЕНА. 1895



362. *Касаткин Н. А.* В КОРИДОРЕ ОКРУЖНОГО СУДА. 1897



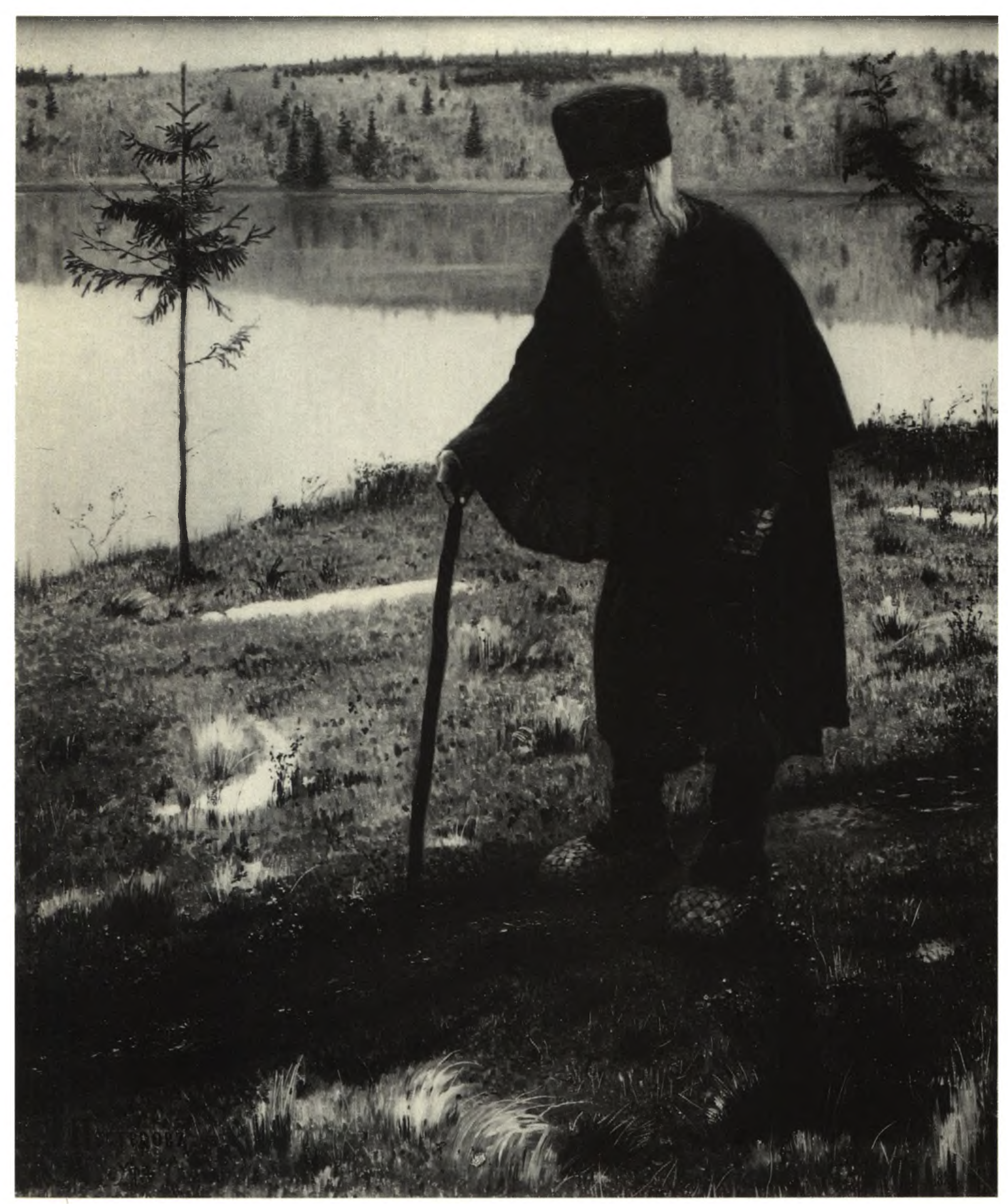
363. *Касаткин Н. А.* РАБОЧИЙ-БОЕВИК. 1905

364. *Иванов С. В.* В ДОРОГЕ. СМЕРТЬ ПЕРЕСЕЛЕНЦА. 1889

365. *Иванов С. В.* ПРИЕЗД ИНОСТРАНЦЕВ. XVII ВЕК. 1901



366. *Иванов С. В.* РАССТРЕЛ. 1905



367. *Нестеров М. В.* ПУСТЫННИК. 1888–1889



368. *Нестеров М. В.* ВИДЕНИЕ ОТРОКУ ВАРФОЛОМЕЮ. 1889-1890



369. *Нестеров М. В.* НА ГОРАХ. 1896

370. *Архипов А. Е.* ПО РЕКЕ ОКЕ. 1889

371. *Архипов А. Е.* ПОДЕНЩИЦЫ НА ЧУГУНОЛИТЕЙНОМ ЗАВОДЕ. 1895



372. *Архипов А. Е.* ПРАЧКИ. 1901

373. *Степанов А. С.* ЛОСИ. 1889

374. *Степанов А. С.* ЖУРАВЛИ ЛЕТЯТ. 1891



375. *Серов В. А.* ТАТАРСКАЯ ДЕРЕВНЯ В КРЫМУ. 1893

376. *Серов В. А.* ОКТЯБРЬ. ДОМОТКАНОВО. 1895



377. *Серов В. А.* ЛЕТОМ. ПОРТРЕТ О. Ф. СЕРОВОЙ, ЖЕНЫ ХУДОЖНИКА. 1895



378. *Серов В. А.* МИКА МОРОЗОВ. 1901

379. *Васнецов А. М.* АХТЫРКА. 1886

380. *Васнецов А. М.* РОДИНА. 1886

381. ***Васнецов А. М.*** **КАМА. 1895**



382. ***Васнецов А. М.*** **МОСКВА СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА. 1900**

383. *Остроухов И. С.* ЗОЛОТАЯ ОСЕНЬ. 1887



384. *Остроухов И. С.* ПЕРВАЯ ЗЕЛЕНЬ. 1888



385. *Остроухов И. С.* СИВЕРКО. 1890



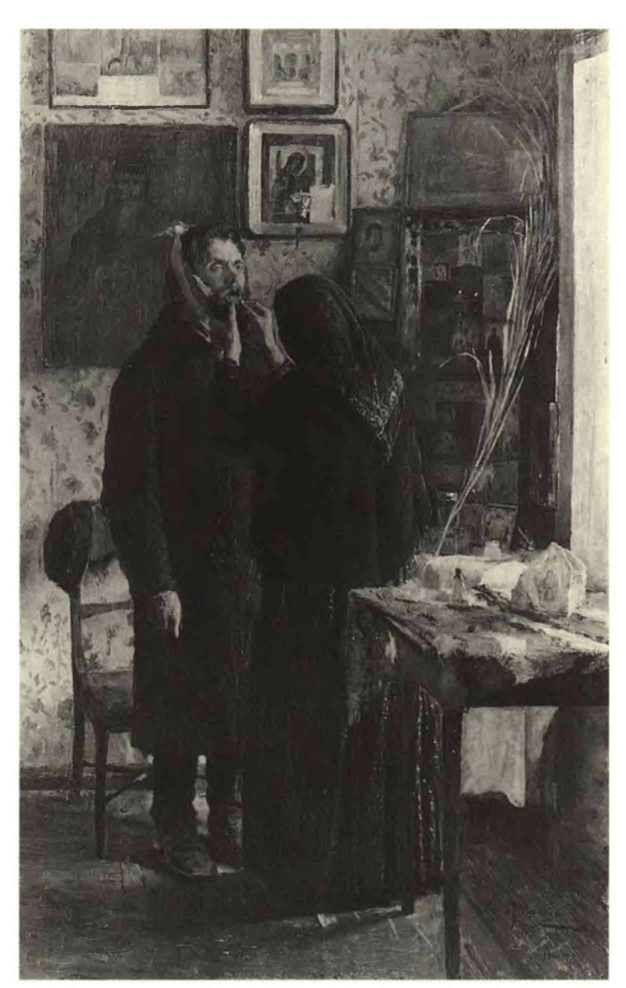
386. *Бакшеев В. Н.* ДЕВУШКА, КОРМЯЩАЯ ГОЛУБЕЙ. 1887



387. ***Бакшеев В. Н.*** **ЖИТЕЙСКАЯ ПРОЗА.** 1892–1893



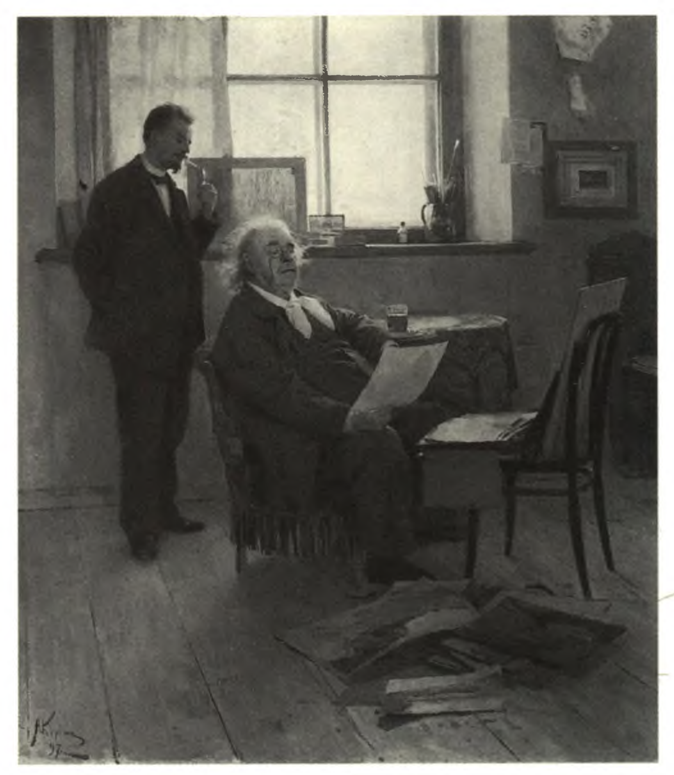
388. *Малютин С. В.* ПОДРУГИ. ИЗ ГОРОДСКИХ ТИПОВ. 1889



389. *Мешков В. Н.* ЗУБОВРАЧЕВАНИЕ. 1891



390. *Корин А. М.* БОЛЬНОЙ ХУДОЖНИК. 1892



391. *Корин А. М.* ЛЮБИТЕЛЬ. 1897

392. *Корин А. М.* ДЕРЕВНЯ. 1903



393. *Орлов Н. В.* УМИРАЮЩАЯ. 1894

394. *Орлов Н. В.* ПОДАТИ. 1895



395. *Орлов Н. В.* **ПЕРЕД ПОРКОЙ**

396. *Орлов Н. В.* ПОРКА. (НЕДАВНЕЕ ПРОШЛОЕ). 1904

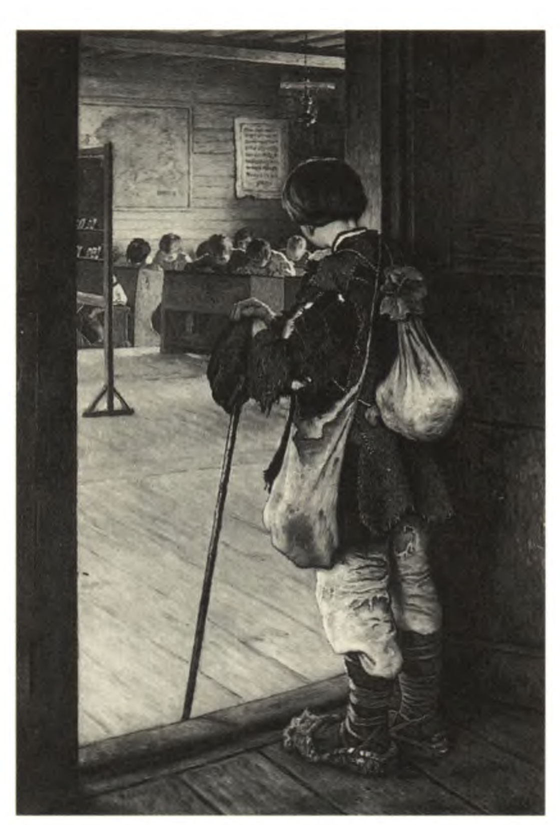


397. *Пимоненко Н. К.* ЖЕРТВА ФАНАТИЗМА. 1899

398. *Пимоненко Н. К.* ДЕРЕВЕНСКАЯ СВАДЬБА В МАЛОРОССИИ. 1891



399. *Богданов-Бельский Н. П.* СОЧИНЕНИЕ. Около 1903



400. *Богданов-Бельский Н. П.* У ДВЕРЕЙ ШКОЛЫ. 1897



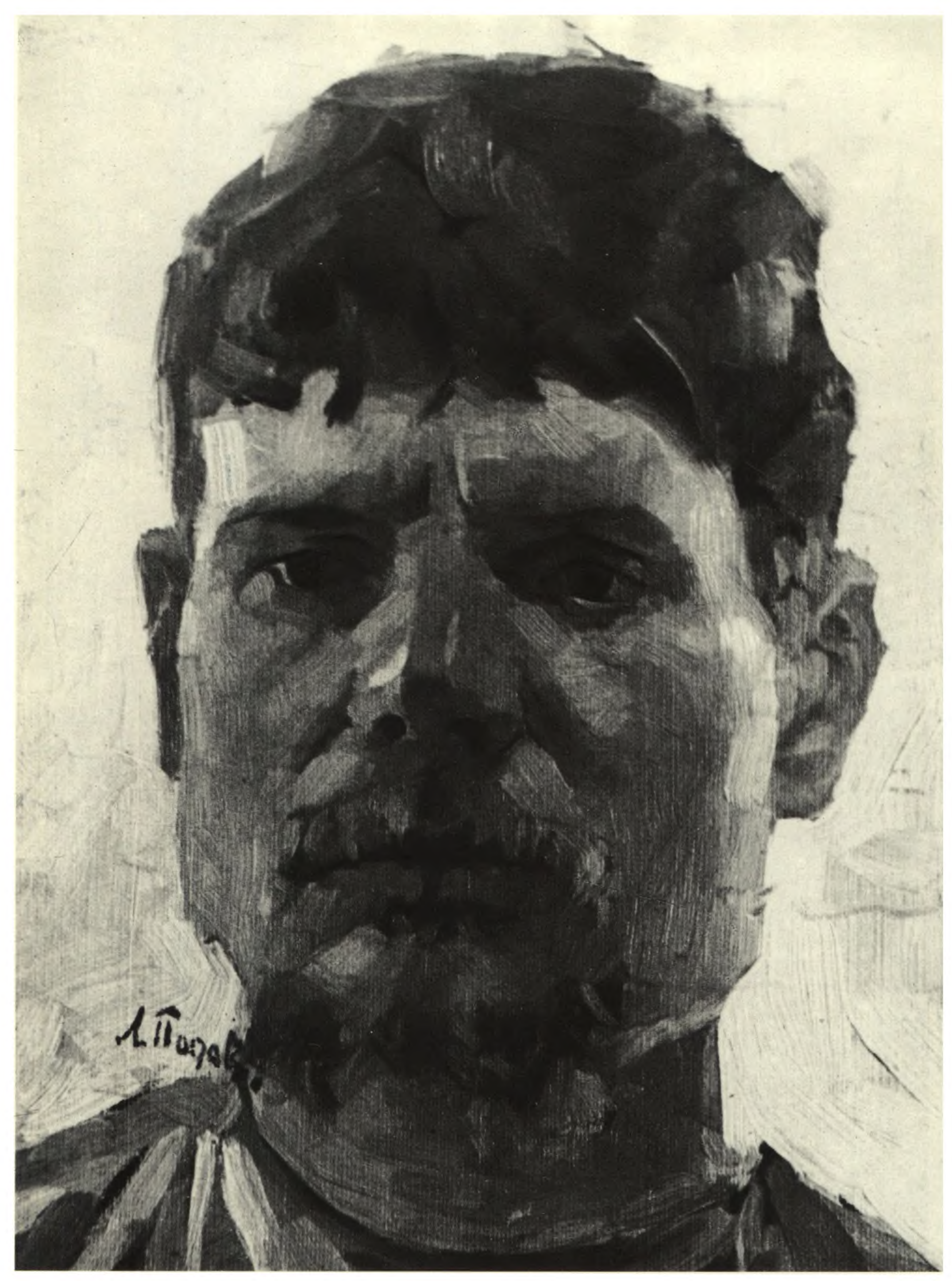
401. *Богданов-Бельский Н. П.* У БОЛЬНОГО УЧИТЕЛЯ. 1897



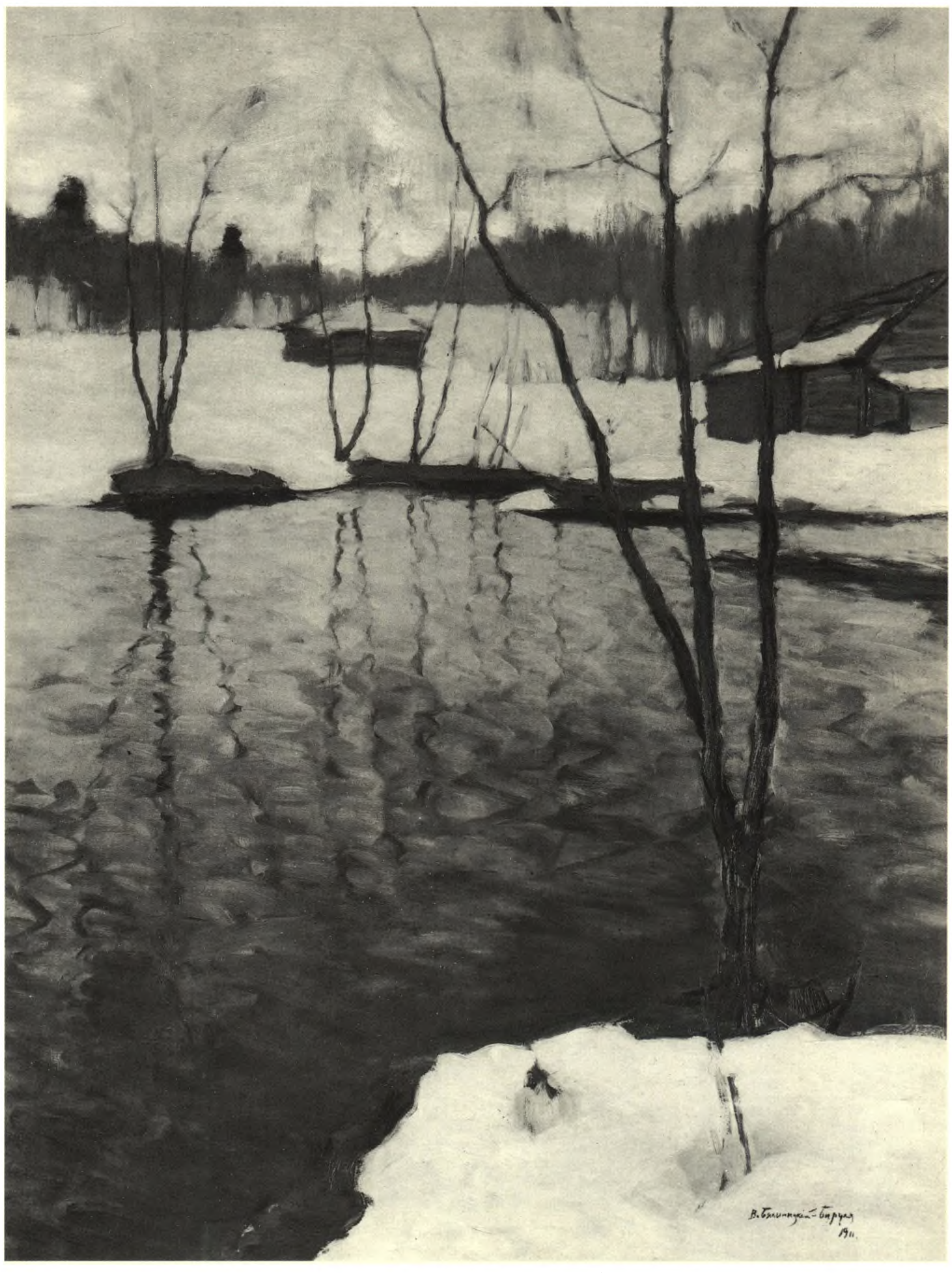
402. *Богданов-Бельский Н. П.* УСТНЫЙ СЧЕТ. 1895

403. *Попов Л. В.* ХОДОКИ НА НОВЫЕ МЕСТА. 1904

404. *Попов Л. В.* ВЗЯТЫ. 1905



405. *Попов Л. В.* **ГОЛОВА РАБОЧЕГО**



406. *Бялыницкий-Бируля В. К.* ВЕСНА ИДЕТ. 1911

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ

К стр. 5

* Статья „Перов и Мусоргский. 1834-1882 и 1839-1881“ впервые была опубликована в журнале „Русская старина“, 1883, № 5); см. также: *Стасов В. В.* Избр. соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1952, с. 133-152. Стасов считал, что в основе творчества Перова и Мусоргского лежали „народность и реальность ... Оба они — живописцы народа ...“ — писал он.

К стр. 10

* Разрыв с Академией лишал „протестантов“ званий, медалей, мастерских, заграничных поездок за счет Академии и других привилегий, которые она предоставляла своим ученикам.

** Малую и большую золотые медали получил А. Попов за картины „Демьянова уха“ (1856) и „Склад чая на Нижегородской ярмарке“ (1860). В 1861 г. большая золотая медаль была присуждена В. Перову за картину „Проповедь в селе“. Золотых медалей были удостоены также В. Максимов („Деревенская сцена“, 1864), В. Маковский („Крестьянские мальчики, стерегущие лошадей“, 1869) и другие ученики Академии.

*** После отклонения Советом Академии просьбы конкурентов они подали прошение с той же просьбой вице-президенту Академии князю Г. Г. Гагарину и вторично — прошение в Совет на имя ректора Ф. А. Бруни. Кроме того, до подачи второго прошения „протестанты“, по словам Крамского, „ходили к каждому профессору отдельно, урезонивали, просили ...“ (Крамской И. Н. Письма. Статьи. Т. 1. М., 1965, с. 9. Письмо Тулинову от 13 ноября 1863 г.).

**** Статья в те годы не была опубликована. Впервые она увидела свет в Собрании сочинений В.В. Стасова (т. 1. Спб., 1894, с. 68-69). В этой статье Стасов писал также: „Надо дать волю художникам, надо больше не требовать от них того, к чему они не могут уже иметь ни симпатий, ни охоты, ни способности, надо оставить им вполне, для их экзаменов на золотые медали, выбор сюжетов, в которые они могут внести жизнь, правду и поэзию“.

***** Автором статьи был известный поэт и писатель-демократ Д. Д. Минаев, выступавший против идеалистической эстетики и резко критиковавший систему академического обучения. Статья опубликована в газете „Искра“ (1863, 20, 27 сент. № 36, 37). В этой связи следует упомянуть напечатанную двумя годами раньше и принадлежащую перу того же автора статью „Несколько слов о художественной академической выставке 1861 года“ („Рус. слово“, 1861, окт.), содержащую острую критику педагогической системы Академии.

К стр. 11

* Статья „Расшаркивающееся искусство“ („Искра“, 1863, 27 сент., 4 окт., № 37, 38) опубликована без подписи; по предположению Л. Гутман, автором статьи является И. И. Дмитриев (см.: *Гутман Л.* Борьба за реалистическую эстетику в Академии художеств. — „Искусство“, 1939, № 6, с. 143. Примеч.). По справедливому замечанию С. Н. Гольдштейн, эта статья содержит целый ряд программных положений и может быть воспринята как своего рода манифест демократического искусства 60-х гг. (см.: *Гольдштейн С. Н.* И. Н. Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965, с. 31).

** М. Б. Тулинов (р. 1823), друг Крамского, неизменно оказывавший помощь и поддержку в его общественных и творческих начинаниях. Тулинов учился в Академии художеств и в 1858 г. получил звание неклассного художника. Увлекался фотографией. Работал в этой области сначала в Петербурге, а затем в Москве, где открыл собственное фотоателье.

*** В 1863 г. в Петербурге была организована „Коммуна“, куда входил М. П. Мусоргский. Своими идейными принципами это объединение было наиболее близко Артели.

К стр. 12

* Автор, видимо, имеет в виду Санкт-Петербургское собрание художников, которое по характеру своей деятельности действительно напоминало клуб. Членом собрания мог стать каждый желающий, без баллотировки, внесший определенную сумму. Судя по объявлениям, которые помещались в газетах, деятельность собрания сводилась в основном к проведению развлекательных, в том числе художественных мероприятий. Устройством последних ведал художественный комитет.

** Тем не менее в Артели систематически устраивались выставки ее членов. Так, в 1864 г. в помещении Артели была устроена выставка-лотерея произведений членов объединения в пользу тяжело заболевшего М. И. Пескова. Начиная с 1866 г. в двух залах новой, более вместительной квартиры Артели выставки устраивались систематически; на них, по воспоминаниям Репина, „шли бесчисленные посетители, все больше молодые художники и любители смотреть новинки“ (*Репин И. Е.* Далекое близкое. М., 1964, с. 177).

*** Это же предположение высказывает и С. Н. Гольдштейн (см. ее книгу „И. Н. Крамской ...“, с. 49).

К стр. 18

* По свидетельству исследователей жизни и творчества Мясоедова, он, находясь в 1863–1866 и 1867–1869 гг. в качестве пенсионера Академии за границей, изучал опыт устройства выставок в Германии и Бельгии. Встретившись в 1867 г. в Италии с Ге, Мясоедов обсуждал с ним вопрос о новых формах выставок, необходимых для плодотворного развития русского искусства. Их интересовали, в частности, попытки устройства передвижных выставок в Англии (см.: *Масалина Н. В.* Мясоедов. М., 1964, с. 15-16; *Шувалова И. Н.* Мясоедов. Л., 1971, с. 39, 40; *Пунина И. Н.* Из предыстории Товарищества передвижных художественных выставок. — В кн.: Художники-передвижники. М., 1975, с. 39, 40; *Мясоедов Г. Г.* Письма, документы, воспоминания. М., 1972, с. 30-31.)

** Курбе удалось открыть выставки своих произведений в Безансоне и Дижоне. Он писал: „Все мое сочувствие принадлежит народу. Надо, чтобы я обратился к нему непосредственно. Чтобы научиться у него и чтобы он дал мне жизнь“ (цит. по кн.: *Тихомирова А. Н.* Гюстав Курбе. М., 1965, с. 56).

К стр. 20

* Письмо было послано от имени шести московских художников (Г. Мясоедова, В. Перова, Л. Каменева, А. Саврасова, В. Шервуда, И. Прянишникова) в адрес петербургской Артели. Таким образом, первые шесть подписей принадлежат москвичам, остальные — петербуржцам. Подписи последних были собраны, по словам Крамского, при обсуждении письма на одном из „четвергов“ Артели.

К стр. 21

* Устав, утвержденный Министерством внутренних дел 2 ноября 1870 г., был издан в виде брошюры в том же году.

К стр. 33

* По делу петрашевцев привлекались и сам Стасов и его брат Александр. Оба они были арестованы и заключены в Петропавловскую крепость, но за неимением улик их вскоре освободили (см.: *Лебедев А. К., Солодовников А. В.* Владимир Васильевич Стасов. Жизнь и творчество. М., 1976).

** Речь идет о Дмитрии Васильевиче Стасове, выступавшем в качестве защитника на судебных процессах Д. Каракозова, С. Нечаева и многих других революционеров (см. там же).

К стр. 38

* Савицкий был не только не допущен к конкурсу на большую золотую медаль, но и исключен из числа учеников Академии. Также был отчислен и В. Васнецов, что, по мнению передвижников, было связано с показом одного из его ранних произведений, картины „За чаем“, на 3-й выставке Товарищества.

К стр. 39

* Здесь автор несколько недооценивает деятельность Общества. По свидетельству А. Н. Савинова, выставки Общества

привлекали много зрителей, которые, по отзывам современников, являлись в то же время и „передвижническими" зрителями. Так, например, связанный с Обществом И. К. Айвазовский привлек на одну из своих выставок больше зрителей, чем выставки Товарищества этих лет (см.: *Савинов А. Н.* Академия художеств и Товарищество передвижных выставок. — В кн.: Художники-передвижники. М., 1975, с. 97).

К стр. 45

* Фортуни Мариано (1838-1874), испанский живописец и график. Картины Фортуни, изображающие сцены из жизни старой Испании и быта Марокко („Любители гравюр", 1867, „У викария. Испанский брак", 1869, и другие), отличающиеся высоким мастерством рисунка и изысканностью колорита, а также акварели и гравюры принесли ему широкую известность.

** Интересно, что Крамской считал тенденциозность одним из важнейших качеств всякого прогрессивного искусства. Он пишет, например, о том, что искусство греков было тенденциозно, когда „оно шло в гору"; перестав „руководиться высокими мотивами ... оно выродилось в забаву, в роскошное украшение, а затем не замедлило сделаться манерным и умереть. Точь-в-точь то же повторилось и во времена Возрождения в Италии и позднее в Нидерландах" (Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 2. М., 1966, с. 189. Письмо Суворину от 26 февр. 1885 г.). Однако тенденциозность, по убеждению Крамского, не должна привноситься извне, а должна заключаться в характере самого сюжета произведения, вытекать из него. „Необходимо не только хорошо рисовать и писать, но ясно и выразительно в образах провести мысль без малейшего следа тенденций и нравоучений, чтоб вывод представлялся сам собой уму зрителя, и чтобы это было не только умно ... не только поучительно, но и прекрасно" (И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Спб., 1888, с. 718). Примером такого рода тенденциозности Крамской считал впоследствии полотно Репина „Бурлаки на Волге". „Идея Бурлаков" есть помимо воли Репина, — писал он, — она в самом факте" (Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 1. М., 1965, с. 388. Письмо В. В. Стасову от 1 дек. 1876 г.).

*** *Крамской И. Н.* Художник Иванов и его значение для русского искусства (журн. „Ист. вестн.", 1881, авг., с. 806-820); см. эту же статью, под названием „Об Иванове", в книге „И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи" (с. 147-162). По свидетельству Стасова, последняя печаталась с оригинальной рукописи Крамского, в то время как статья в „Историческом вестнике" была опубликована с некоторыми изменениями.

К стр. 46

* В этой связи интересно привести слова Перова: „Конечно, никто не станет считать передачу одной внешней стороны, хотя бы даже и исполненной до обмана глаза, за истинное искусство" (см.: Мастера искусства об искусстве. Т. 6. М., 1969, с. 395). Он писал также о том, что многие художники „перестали наблюдать, иначе — черпать искусство из жизни, оставили в стороне внутреннюю моральную сторону, увлекшись только одной внешней стороной изображаемого" (*Перов В.* Рассказы художника. М., 1960, с. 154).

** Интересно вспомнить в этой связи слова Крамского: „Художник (в идеале) есть служитель истины путем красоты" (Крамской И. Н. Письма, статьи. Т. 2, с. 339).

К стр. 47

* Впоследствии Крамской писал более определенно: „Без идеи нет искусства, но в то же время и еще более того, без живописи живой и разительной нет картины, а есть благие намерения и только" (там же, с. 139). И далее: „Только сочетание формы и идеи переживает время" (там же).

** Крамской писал также: „Мысль и одна мысль создает технику и возвышает ее. Оскудевает содержание, понижается и достоинство исполнения" (там же, стр. 339). Он критикует художников, считающих, что техника существует сама по себе. В письме к Стасову он пишет: „Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкафу, и стоит только посмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой, что ее можно положить в кармашек, и по мере надобности взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось ... техника выходила сама собой. Оттого-то ни один действительно великий человек не был похож на другого" (там же. Т. 1, с. 353. Письмо Стасову от 19 июля 1876 г.).

*** Крамской считал, что „композиции именно нельзя и не должно учить, и даже нельзя научиться до тех пор, пока художник не научится наблюдать и сам замечать интересное и важное ... и когда он поймет, где узел идеи, тогда ему остается формулировать, и композиция является сама собою, фатально и неизбежно, именно такою, а не другою" (там же. Т. 2, с. 182. Письмо Суворину от 18 февр. 1885 г.).

К стр. 48

* Интересны высказывания Крамского о средствах достижения национальности произведений: „Чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно — необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники по личным своим симпатиям и были далеки от чисто народных мотивов" (там же, с. 339).

** В письме к Репину Крамской писал: „Искусство тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму" (там же. Т. 1, с. 312. Письмо Репину от 20 авг. 1875 г.).

К стр. 54

* Эту картину Стасов считал лучшим произведением Перова. Он писал: „Художество вступило тут во всем величии своей настоящей роли, оно рисовало жизнь, оно объясняло ее, оно произносило свой приговор над ее явлениями" (*Стасов В. В.* Избр. соч., т. 2. М., 1952, с. 434).

К стр. 55

* О портрете Достоевского Крамской писал: „Портрет этот не только лучший портрет Перова, но и один из лучших портретов русской школы вообще. В нем все сильные стороны художника налицо: характер, сила выражения, рельеф ..." (И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Спб., 1888, с. 669).

К стр. 56

* Эти мысли М. Е. Салтыков-Щедрин высказал в упоминавшейся ранее статье, посвященной 1-й Передвижной выставке. Высоко отзываясь о таланте Перова, Салтыков-Щедрин упрекает в то же время художника за присущую его полотнам, и особенно картине „Охотники на привале", известную долю преднамеренности. „Художественная правда должна говорить сама за себя, — писал он в этой статье, — а не с помощью комментариев и толкований" („Отеч. записки", 1871, дек.).

** На рисунке изображен высящийся над мешками золота трон, на котором важно сидит купец, — его власти подчиняются „Наука", „Искусство", „Красота".

*** Речь, видимо, идет о рисунке „Спор студентов с монахами".

К стр. 66

* На 1-й Передвижной выставке были показаны этюд крестьянина и этюд с натуры (портрет крестьянина). На 2-й — го-

лова крестьянина и старика украинца и этюд (поколенный) старого крестьянина.

К стр. 69

* Имеются в виду портреты художника А. Д. Литовченко (1876, ГТГ) и писателя Д. В. Григоровича (1878, ГТГ).

** Крамской писал одновременно два портрета Толстого: один — для Третьякова, другой — для семьи писателя. Последний находится в Ясной Поляне. Здесь речь идет о портрете, принадлежащем Третьяковской галерее.

*** Имеется в виду портрет М. Е. Салтыкова-Щедрина (1879, ГТГ).

К стр. 83

* См. книгу А. С. Шкляревского „Чтение положения 19 февраля 1861 года". Историческая картина Г. Г. Мясоедова. Киев, 1902.

К стр. 84

* Здесь допущена неточность. В 1879 г. картина была продана Мясоедовым Харьковскому университету для Музея изящных искусств, откуда она впоследствии попала в Национальный музей Варшавы, где находится и сейчас. В Омском областном музее изобразительных искусств хранится меньший по размеру второй вариант картины, исполненный Мясоедовым в 1880 г.

** Живописные достоинства „Засухи" автором несколько преувеличены. Картине действительно свойственно тональное единство, но при этом художник не смог достичь взаимосвязи цвета и света.

К стр. 85

* Точное название картины „Мицкевич в салоне Зинаиды Волконской импровизирует Пушкину" (Москва, декабрь 1826 — „Мицкевич в салоне кн. Зинаиды Волконской импровизирует среди русских писателей (справа кн. Вяземский, Баратынский, Хомяков, З. Волконская, Козлов, Жуковский, Пушкин, Погодин, Веневитинов, Чаадаев и др.)". Картина находится во Всесоюзном музее А. С. Пушкина в Ленинграде.

К стр. 91

* Он писал также: „... эта картина ... шедевр характеров и выражений, что за живая и полная значительности сцена, вырванная прямо из недр России" (*Стасов В. В.* Избр. соч., т. 1. 1952, с. 544). Называя картину „хоровой", Стасов оценивает ее как „полную национального, глубокого содержания и превосходных типов ..." (там же).

К стр. 100

* Савицкий был первым учеником Академии, ставшим участником выставок Товарищества.

** Местонахождение этих картин неизвестно. Сохранилось авторское воспроизведение в офорте картины „Дети" и ее фотография (архив Д. И. Менделеева).

К стр. 102

* Речь идет о картине „Крестный ход в дубовом лесу. (Явленная икона)". Действительно, сюжет последней был настолько близок к картине „Встреча иконы", что Репин на какое-то время оставил работу над полотном и возобновил ее только в 90-х годах.

** Пресса, справедливо признававшая правдивость и типичность ряда отдельных сцен картины, в то же время единодушно отмечала отсутствие в ней внутреннего единства и цельности (см.: „Петербургский листок", 1880, 18 марта; „Иллюстрир. мир", 1880, 15 апр., № 8; „Всемирная ил.", 1880, № 586/14; „Живописное обозрение", 1880, № 16, и др.).

*** Второй вариант картины „На войну" представлял собой совершенно новое произведение, что дало право Савицкому представить его на очередной, XVI выставке Товарищества.

К стр. 125

* В то же время Ге осуждал жестокость Петра, который, по его словам, перестал быть для него идеалом (см.: *Стасов В. В.* Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904, с. 239).

К стр. 140

* Калам Александр (1810-1864), швейцарский живописец и график. Писал в основном пейзажи Швейцарии, сочетающие в себе величественную панорамность изображения с детальной проработкой форм.

К стр. 143

* Автор, вероятно, имеет в виду рисунки, посвященные Лосиному острову, исполненные Саврасовым для журнала „Радуга" и опубликованные в номерах журнала за 1885 и 1886 гг.

К стр. 164

* Делясь своими впечатлениями о Парижской выставке 1878 г., известный французский писатель Л. Дюранти писал: „Именно к числу этих живописцев (то есть художников демократического направления. — *Примеч. ред.*) принадлежит независимая группа художников, которых я назову здесь третьяковской школой. Это живописцы национального быта и нравов. Ими, вероятно, и образуется русское искусство, важное и значительное. Русские живописцы должны связать свою будущность не с изображением старых бритых римлян (как у г. Семирадского), а густобородых мужиков. Я твердо верю в живописную будущность России" (см. статью *Кутейниковой Н. С.* „Зарубежная печать 1870-х годов об искусстве передвижников". — В кн.: Художники-передвижники. М., 1975, с. 225–226.).

К стр. 167

* На 6-й выставке были представлены картины „Кочегар", „Заключенный", а также серия портретов Ярошенко.

** На 6-й выставке был представлен „Московский дворик" Поленова.

*** „Кунстферайн" — Рижское Художественное общество. Товарищество вело переписку с этим обществом по вопросам устройства своих выставок в Риге.

К стр. 170

* См. письмо-донос Исеева (ЦГИАЛ, ф. 528, оп. 1, д. 878, № 50, л. 1-6). Опубликовано в статье А. Лебедева „Из секретных архивов самодержавия" („Искусство", 1965, № 4, с. 65-68).

** Эти выводы были связаны также с невозможностью созыва Всероссийского съезда художников, идею которого он долго вынашивал и на который возлагал много надежд. Разрабатывая программу этого съезда, Крамской предполагал поставить на обсуждение широкий круг вопросов — вопросов, касающихся Устава Академии, организации выставок, провинциальных музеев, рисовальных школ и т. д. Крамской считал, что инициатором созыва съезда должны выступить не Академия и не Товарищество, а Московское Общество любителей художеств, как „вне всяких партий стоящее общество". Он полагал провести съезд в Москве, приурочив его открытие к Всероссийской выставке 1882 г. Однако эта идея Крамского не была осуществлена (см.: *Гольдштейн С. Н.* И. Н. Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965, с. 286-288).

К стр. 171

* В этой связи следует добавить, что для сохранения дела передвижников Крамской создает проект новой, более мощной творческой организации — „Общества русских художников", которое, вобрав в себя весь состав Товарищества, а также всех русских художников, которые хотя бы один раз участвовали на выставке, могло бы осуществлять идею передвижения выставок в провинции в более широких масштабах.

** Крамской опасался, что организация передвижных академических выставок исказит и опошлит саму идею передвижения. Кроме того, он считал невозможным одновременное устройство передвижных выставок Товарищества и Академии.

Поэтому он добивался того, чтобы Академия сама привлекла Товарищество к организации передвижных выставок, так как передвижники имели многолетний опыт в этой области и были знакомы „на опыте с организацией этого дела со стороны идеи“. Крамской понимал, что это „грозит смертью и самому Товариществу как таковому“, но сохранит саму идею объединения: „... что до формы, когда живет дух“, — писал он А.П.Боголюбову (Крамской И.Н.Письма, статьи. Т. 2, с. 233. Письмо Боголюбову от 21 февр. 1886 г.).

*** „... Оказалось вовсе не так страшно ... и я вижу, что, прежде чем бить тревогу, надо подождать, – дело академического передвижения должно провалиться непременно“, — писал он А. П. Боголюбову (там же, с. 243. Письмо Боголюбову от 1 апр. 1886 г.).

К стр. 172

* Профессор П.Ф.Ландцерт, читавший в Академии курс пластической анатомии, в одной из своих лекций (впоследствии она была опубликована в печати) подверг критике картину Репина „Иван Грозный и сын его Иван“, привлекая для этого чисто анатомические данные. Статья Стасова была опубликована в газете „Новости“ (1885, 21 мая, № 126). После появления этой статьи Стасов получил благодарственное письмо от передовой части академической молодежи (подробнее см.: *Лебедев А. К., Солодовников А. В.*, с. 172–176.

К стр. 173

* Репин выходил из Товарищества в 1887 и в 1891 гг. (вместе с В. Васнецовым) и возвращался в объединение соответственно в 1888 и 1897 гг.

К стр. 177

* С целью расширения выставочной деятельности Товарищества по предложению Н. А. Ярошенко с сентября 1886 г. наряду с основными в путешествия стали направляться параллельные выставки. Они объединяли некоторые картины предыдущих экспозиций и новые работы художников, не экспонировавшиеся на очередной основной выставке. Параллельные выставки направлялись в города, в которых не бывали выставки основные.

К стр. 178

* Еще с середины 1860-х гг. Крамской составляет „Записку по поводу пересмотра Устава Ададемии художеств“, впоследствии он пишет статью „Судьбы русского искусства“ (полностью опубликована в книге „И.Н.Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи“), в которой подвергает резкой критике педагогическую систему Академии (подробнее см.: *Гольдштейн С.Н.* И.Н.Крамской. Жизнь и творчество, гл. 7).

К стр. 183

* Согласно реформе, при Академии было учреждено Высшее художественное училище с четырехлетним курсом обучения. Гипсофигурный класс был отменен, ибо предполагалось, что поступающие в Академию должны обладать определенными профессиональными навыками, полученными ими в рисовальных классах и училищах. Старшие курсы были заменены мастерскими, руководимыми профессорами. Каждый из учеников мог выбирать мастерскую по своему желанию. Из научных курсов были сохранены лишь истории искусств, перспективы и анатомии. Был обновлен состав педагогов. Первым ректором Училища стал В.Е.Маковский. Собственно Академию представляло Собрание, которое ведало вопросами художественного образования, художественной пропаганды — организацией провинциальных музеев, выставок, в частности выставок международных, проведением конкурсов и других мероприятий в области искусства.

К стр. 187

* В эти годы были изданы Народные сказки об Иване, царском охотнике. О волшебнике. Об Иване Царевиче, славном королевиче и Кощее бессмертном, вышедшие в Москве в 1866 и 1870-х гг.; „Народные сказки, собранные сельскими учителями“ (М., 1863) и другие.

** Речь идет о статьях „Баба-Яга“ и „Мыши кота погребают“ „Изображение преподобного Ильи Муромца, чудотворца печерского на гравюре XVII века“, „Русский народный орнамент (шитьё, ткани, кружева)“ (см.: *Стасов В.В.* Собр. соч., т. 1. Спб., 1894), „Коньки на крестьянских крышах“ (там же, т. 2).

К стр. 189

* На 1-й выставке Товарищества в Петербурге и Москве участвовали скульпторы М. М. Антокольский, Ф. Ф. Каменский, М.Ф.Шохин; на 2-й — М.А.Чижов. Впоследствии на передвижных выставках принимали участие члены Товарищества скульпторы Н.А.Андреев, В.А.Беклемишев, В.С.Богатырев, Л.В.Позен, С. П. Рябушинский, а также экспоненты Н. Л. Аронсон, С.М.Волнухин, И.Я.Гинцбург, В.Н.Домогацкий, С.Т.Коненков, В. В. Лишев и другие. Они представляли не только жанровые скульптуры, но и портреты.

К стр. 191

* Журнал „издавался“ с 1876 по 1889 г. во время пребывания Маковского и Танеева в имении их друзей Масловых, в селе Селище Орловской губернии. Маковский исполнял для журнала рисунки, Танеев — небольшие музыкальные произведения. Последний выступал под псевдонимом Эхидон Иванович Ядовитов или Невыносимов.

К стр. 192

* Исследователь творчества В. Маковского, Е. В. Журавлева, высказывается более определенно. Она считает, что один из персонажей картины изображает А.К.Саврасова, которого Маковский хорошо знал по Училищу живописи, ваяния и зодчества (см.: *Журавлева Е. В.* Владимир Маковский. М., 1972, с. 70).

К стр. 194

* В 1857 г. Ярошенко был переведен в Петербург, в Первый кадетский корпус; по окончании его учился в Первом военном Павловском, затем — в Михайловском артиллерийском училище. В 1867 г. поступил в Михайловскую артиллерийскую академию, которую блестяще окончил в 1870 г.

К стр. 195

* Ярошенко посещал вечерние классы рисовальной школы Общества поощрения художеств, где с 1862 по 1868 г. преподавал Крамской. Впоследствии Ярошенко вспоминал: „Крамской был учитель истинно необыкновенный“ (*Стасов В. В.* Биография И.Н.Крамского. — „Ист. вестн.“, 1887, май, с. 391).

** На 4-й выставке были представлены картины „Невский проспект ночью“, „Портрет госпожи N“, „Малоросс“ и „Еврей“ (этюд).

*** Это рисунки „Девушка с ухватом“ (1864), „Жанровая сценка“ и „Бурлак“ (оба — 1869), портрет В. И. Сурикова, а также написанные маслом „Старик с табакеркой“ (1863), портрет М.П.Ярошенко и другие.

**** Речь идет о рассказе В.М.Гаршина „Надежда Николаевна“ (см.: *Гаршин В.М.* Соч. М., 1960, с. 217–278).

К стр. 196

* 31 марта 1878 г. в Петербургском окружном суде начался процесс по делу Веры Засулич, стрелявшей в градоначальника Ф.Ф.Трепова. Существует мнение, что картина была написана под свежим впечатлением от этого процесса (см.: *Прытков В.* Николай Александрович Ярошенко. М., 1960).

К стр. 197

* См. письмо Ярошенко В. Г. Черткову от 4 января 1891 г. (Отд. рукописей ГТГ, фонд Черткова).

** Акварель была исполнена для альбома, подаренного врачами и художниками профессору военно-медицинской Академии В.Л. Груберу по случаю сорокалетия его ученой деятельности. Альбом хранится в фондах Ленинградской Публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.

К стр. 198

* Так, например, на XVII выставке 1889 г. Ярошенко представил большую серию пейзажей под названием „Путевые заметки по Кавказу". Впоследствии он написал пейзажи „Эльбрус в облаках" (1894), „Лесная речка" (1894), серию этюдов природы Палестины, Сирии, Египта (1895-1896), виды Италии (1897), этюды кавказской и среднеазиатской природы.

К стр. 223

* Репин учился в Академии с 1864 по 1870 г.

К стр. 224

* Здесь следует учитывать то, что если Репин и уделял в некоторых листах меньше внимания проработке головы, то это было связано с теми требованиями, которые академическая школа предъявляла к натурному рисунку, и это в известной степени сковывало художника.

К стр. 225

* Картина имела огромный успех. Высоко оценили картину и за границей. Она была представлена на Всемирных выставках в Вене (1873) и Париже (1878). Немецкий критик Пехт писал, что «на выставке, в Художественном отделе всех народов нет другой такой жизненной и солнечной картины, как «Бурлаки» (*Стасов В. В.* Собр. соч., т. 1, отд. 2, с. 484).

К стр. 226

* Здесь имеются в виду неоконченная картина Прянишникова „Крестный ход" (1893) и рисунки Савицкого „Крестный ход через село Пушкино" (б., тушь, белила, 1892, ГТГ), „Встреча крестного хода близ Троице-Сергиевской лавры" (картон, тушь, 1892, ГТГ), „Крестный ход из Москвы в Троице-Сергиевскую лавру 25 сентября 1892 года" (б., тушь, белила, 1893, ГТГ).

К стр. 229

* По свидетельству И. Грабаря, в первом варианте картины ссыльный был старше, что смущало многих, в том числе и Третьякова. Создавалось впечатление, что он не сын, а, скорее, муж старухи. „Переписанное на более моложавое, лицо его стало убедительнее, но несколько потеряло в выражении, — пишет И. Грабарь, — прежде в нем видна была могучая воля, несокрушимая энергия ... была гордость революционера, теперь проявилось какое-то интеллигентски благодушное, конфузливое выражение, а волевые импульсы уступили место чертам безволия". В 1888 г. Репин вновь переписывает голову. По утверждению И. Грабаря, она стала лучше, но все же хуже первоначальной. „Этой третий ссыльный — скорее чудесный, славный русский интеллигент, нежели революционер" (см.: *Грабарь И.* Репин. Т. 1. М., 1963, с. 261). О.А. Лясковская, опираясь на сведения, почерпнутые ею из переписки Репина, а также из воспоминаний современников, считает, что лицо входящего имело четыре варианта: первый был представлен одновременно с картиной на XII выставке; второй написан художником в 1885 г.; третий — результат исправлений, которые Репин сделал прямо в Галерее в отсутствие Третьякова; четвертый относится к 1888 г. (см.: *Лясковская О.* Илья Ефимович Репин. Изд. 2-е. М., 1962, с. 110-123).

К стр. 231

* Здесь, конечно, не следует проводить прямых параллелей между замыслом картины и современной художнику борьбой женщин за право на активное участие в жизни. Ф.С. Рогинская высказывает лишь предположение о том, что мысль о создании картины могла быть навеяна этим вопросом, который, по словам автора, был в те годы „очень актуален".

К стр. 253

* Суриков исполнил два варианта картины: первый — в 1870 г. (Краснодарский музей), второй — также в 1870 г. (Русский музей).

** Чистяков писал по этому поводу Поленову: „У нас допотопные болванотропы провалили самого лучшего ученика во всей Академии, Сурикова, за то, что ... мозоли не успел написать в картине!!" (Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1882-1919. М., 1953, с. 76. Письмо от 1 дек. 1875 г.).

К стр. 254

* Цикл „Вселенские соборы" должен был показать историю христианской церкви с I по X в. н.э. Суриков работал над „Соборами" с 1876 по 1878 г.

К стр. 255

* „Картина Сурикова делает впечатление неотразимое, глубокое на всех ... — писал он Третьякову, — у всех написано на лицах, что она — наша гордость на этой выставке ..." (Репин И.Е. и Третьяков П.М. Переписка. М.-Л., 1946, с. 47. Письмо Репина Третьякову от 27 февр. 1881 г.).

К стр. 256

* Имеется в виду картина „Боярыня Морозова" (1885, Новгородский художественный музей).

К стр. 257

* Суриков посетил Германию, Францию, Австрию (1883-1884), Швейцарию (1897), Италию (1900), Испанию (1910).

К стр. 270

* Речь идет о рисовальной школе Общества поощрения художеств, помещавшейся в здании Биржи. Васнецов занимался в школе зиму 1867/68 г. у И.Н. Крамского.

** Картина известна и под названием „Картинная лавочка".

*** Васнецов исполнил более двухсот иллюстраций к „Народной азбуке" и „Солдатской азбуке" Столпянского, к „Русской азбуке" для детей В.И. Водовозова. Его рисунки публиковались в журнале „Семья и школа" за 1871 г. Они были напечатаны в книге В.И. Водовозова „Детские рассказы и стихотворения". Он создал также иллюстрации и к сказке „Конек-Горбунок" Ершова (1870) и другим популярным народным изданиям. В 1875 г. он принял участие в иллюстрировании книги Е.Н. Водовозовой „История европейских народов" (т. 1, „Жители юга"). Его иллюстрации, рисунки и карикатуры печатались в журналах „Всемирная иллюстрация", „Будильник" и других изданиях.

**** В 1876 г. Васнецов уехал в Париж, где жил в течение года. В мае 1877 г. он вернулся в Петербург.

***** Автор имеет в виду первый вариант картины. Наиболее совершенное решение этой темы было найдено Васнецовым во втором варианте полотна, относящемся к 1882 г. (Гос. Русский музей).

****** В вятской семинарии Васнецов встречался с участником польского восстания епископом Адамом Красинским, жившим в Вятке на положении ссыльного. Он был переводчиком „Слова" на польский язык, опубликованного в 1856 г.

К стр. 271

* Васнецов создал цикл эскизов декораций и костюмов к опере „Снегурочка" Н.А. Римского-Корсакова, поставленной на домашней сцене С.И. Мамонтова, а затем для постановки этой же оперы в 1885 г. в его частном театре в Москве. В 1885 г. в том же театре состоялась премьера „Русалки" А.С. Даргомыжского, в оформлении Васнецова. Годом раньше он исполнил эскизы декораций и костюмов к трагедии „Чародейка" И.В. Шпажинского, поставленной в Малом театре.

К стр. 279

* В 1859 г. Шишкин был награжден большой золотой медалью за два пейзажа „Местность Кукко". Они не сохранились.

К стр. 280

* Шишкин выехал за границу в апреле 1862 г., вернулся в 1865 г.

** Вместе с тем Шишкин отмечает то, что сюжет хотя и допотопный, но „все-таки из своей, то есть немецкой истории" (Рукописный отд. Гос. Публ. б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, фонд И. И. Шишкина, № 1, л. 39. Шишкин. Отрывок из автобиографии и часть дневника).

*** Рудольф Коллер (1828-1905) — швейцарский пейзажист и анималист, живописец и гравер. Шишкин работал в мастерской Коллера осень, зиму и часть весны 1863 г. Получив разрешение, Шишкин, однако, не присоединился к Боголюбову, а уехал на родину, в Прикамье.

**** Кроме упомянутых работ на выставке была представлена гравюра „Лес" (гравюра на меди).

К стр. 281

* Шишкин был одаренным рисовальщиком. Он много занимался офортом и литографией. В 1868 г. он издает свой первый альбом, из шести литографий, под названием „Этюды с натуры пером на камне". В последующие годы он принимает участие наряду с другими художниками в двух альбомах „Художественный автограф", изданных в 1869 и 1870-х гг. В 1873 г. Шишкин подготовил и отпечатал свой первый альбом офортов, состоящий из десяти листов. Второй альбом был издан в 1878 г., третий — в 1885-1886 гг. Последний имел 26 офортов. Шишкин был одним из активных членов организовавшегося в начале 70-х гг., но недолго просуществовавшего Общества русских аквафортистов, издавшего три альбома офортов.

К стр. 290

* Год рождения Куинджи точно не установлен. Так, например, в книге М. П. Неведомского и И. Е. Репина „А. И. Куинджи" (Спб., 1913, с. 4) указывается 1840 г. Н. Н. Новоуспенский упоминает ряд архивных документов, в которых как годы рождения художника указываются 1842, 1843, 1841. Последний, помеченный самим Куинджи, Н. Н. Новоуспенский считает наиболее вероятным (см.: Куинджи. Альбом. М., 1966. Вступит. статья Н. Н. Новоуспенского). Согласно виду на жительство, выданному в 1870 г. Мариупольской городской управой, Куинджи родился в 1842 г. (см. монографию *Мания В.* Куинджи. М., 1976, с. 7).

** Судя по рассказу Куинджи о своем детстве, приведенному в книге А. И. Менделеевой „Менделеев в жизни" (М., 1928, с. 37), приехав в Феодосию, он не застал там Айвазовского. По предложению его ученика Куинджи сделал копию с одной из картин Айвазовского (см.: Куинджи. Альбом).

К стр. 291

* „Забытая деревня" была представлена на 3-й Передвижной выставке, „Чумацкий тракт в Мариуполе" — на 4-й. На последней были показаны также его пейзажи „Степь в цвету" и „Степь вечером".

К стр. 297

* Картина известна также под названием „Арест гугенотки".

** Поленовым была задумана картина „Лекция Лассаля", для которой он написал с натуры этюды рабочих. Позже, в 1923 г., Поленов вернулся к этой теме и написал эскиз будущей картины. Картина, посвященная Первому Интернационалу, над которой работал Поленов, называлась „Заседание Интернационала".

К стр. 298

* В 1876 г. Поленов отправился добровольцем на сербско-турецкий фронт. За проявленную храбрость Поленов был награжден Черногорской медалью „За храбрость" и сербским орденом „Таковский крест". В 1877 г. в связи с начавшейся Русско-турецкой войной он едет в качестве художника при штабе наследника.

К стр. 299

* Это картины „Христос и грешница" (1887, ГРМ), „На Генисаретском озере" (1888, ГТГ), „Среди учителей" (1896, ГТГ), а также серия небольших по размеру эскизов „из жизни Христа", работа над которыми была завершена в 1909 г.

** С 1882 по 1894 г. Поленов вел пейзажный класс и класс натюрморта в Московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

*** Кроме опер „Фауст" Гуно (1882) и „Орфей и Эвридика" Глюка (1897) Поленов оформил спектакли „Алая роза" (С. И. Мамонтов, 1883), „Виндзорские проказницы" Николаи (1885) и другие, поставленные в опере Мамонтова и на его домашней сцене. Поленов оформил также живую картину „Афродита", показанную в зале Благородного собрания для I съезда художников в 1894 г.

К стр. 310

* Вероятно, автор имеет в виду драму И. В. Шпажинского „Темная сила", герой которой, С. М. Бырдин, дарит своей дочери Анне понравившийся ей на выставке пейзаж Волкова.

К стр. 311

* В 1877 г. Дубовской поступил в Академию художеств, где учился в пейзажном классе под руководством М. К. Клодта. В 1881 г., отказавшись писать программную работу на заданную тему, Дубовской вышел из Академии.

К стр. 337

* Кузнецов учился в Академии с 1876 по 1880 г.; в 1885-1897 гг. вел преподавательскую работу в Академии. В 1895 г. был назначен профессором-руководителем класса батальной живописи. В этом же году получил звание академика.

** Это „Полевые цветы" (1885, XIII выставка), „Гроздь винограда" (1905, XXXIII выставка), „Виноград" (1908, XXXVI выставка) и другие. Кузнецов писал и портреты. — И. Мечникова (1886, Исторический музей, Москва), В. М. Васнецова (1891, ГТГ), П. И. Чайковского (1893, ГТГ) и многие другие, также экспонировавшиеся на выставках Товарищества.

*** С 1874 г. Размарицын (Розмарицын) учился в Дюссельдорфской Академии художеств. В 1877 г. вернулся в Россию. В 1910 г. получил звание академика.

**** С 1876 г. Мартынович учился рисунку и живописи в Харьковской гимназии, у Д. И. Бесперчего. Д. И. Бесперчий (1825-1913) — ученик К. П. Брюллова. Окончив в 1846 г. Академию и получив звание неклассного художника, он с 1850 г. вел преподавательскую работу в харьковских гимназиях. Известны его „Автопортрет" (1846), картина „С поля" и другие произведения.

***** Во время летних поездок по Украине Мартынович создал большую серию портретов украинских крестьян: П. Тарасенко (1875), Ф. Мигаля (1880, оба в Киевском музее украинского искусства), Г. Гончара (1879, Харьковский музей изобразительного искусства), а также представителей других социальных слоев: П. Ильяшенка, М. Тукалевского (оба 1877-1880, Харьковский музей изобразительного искусства), портрет „Соборный дьячок" (Киевский музей украинского искусства) и другие.

****** В 1885 г. Костанди становится преподавателем Одесской рисовальной школы, где проработал более 35 лет.

******* С 1893 г. Костанди — член правления Товарищества, а с 1902 г. — его бессменный председатель. В 1921 г., после смерти художника, Товарищество было переименовано в Общество им. К. К. Костанди.

К стр. 338

* Речь идет о бесплатных классах открывшейся в 1865 г. рисовальной школы одесского Общества изящных искусств. В 1899 г. школа была преобразована в Художественное училище.

** В 1874 г. он был зачислен вольнослушателем, а в 1875 г. — учеником Академии.

*** В статье „Наши художественные дела“ Стасов писал о Костанди: „Его картина «У больного товарища» полна чувства и выражения. И сам умирающий молодой художник, с безнадежным выражением, точно уже с печатью смерти на лице, и оба его товарища... старающиеся сдерживать угнетающее их чувство прекрасны ...“ (*Стасов В. В.* Избр. соч., т. 3, 1952, с. 13).

**** Речь, видимо, идет о картине „Поздние сумерки. Августовский день“. Один из исследователей творчества Костанди, А. Шистер, относит картину не к 1897 г., как принято считать, а к 1893-му. В этом А. Шистер основывается на переписке Костанди с художником Б. И. Эгизом, а также на том факте, что картина была показана на 4-й выставке Товарищества южнорусских художников и на XXII выставке Товарищества в 1894 г. (см.: *Шистер А.* Кириак Константинович Костанди. Л., 1975, с. 60).

***** Светославский был учеником Перова и Саврасова по Училищу живописи, ваяния и зодчества, куда поступил в 1874 г.

К стр. 353

* „Красные похороны“, „Разгон демонстрации“ (масло на дощечке, ГТГ) и „У царской виселицы“ представляют собой небольшие по размеру эскизы, написанные в 1905-1906 гг. Ни один из этих эскизов не был воплощен в картину.

К стр. 355

* Точное название картины — „9 января 1905 года на Васильевском острове“, находится в Ленинградском музее Революции.

** Речь идет о Пензенском художественном училище, которым Савицкий руководил с 1897 по 1905 г.

К стр. 359

* Точное название картины — „Ходоки на новые места“. Картина находится в Пермской художественной галерее. Там же находится и картина „К закату“ („Агитатор“).

К стр. 367

* Портрет М. В. Нестерова (пастель, 1913, ГТГ), портрет К. Ф. Юона (пастель, 1914, ГТГ), портрет В. Н. Бакшеева (пастель, 1914).

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПИСЬМО 23 ХУДОЖНИКОВ

„Милостивые государи!

Препровождая к Вам эскиз проекта подвижной выставки, мы надеемся, что Вы не оставите его без внимания.

При возможности предоставить этот проект в одном из Ваших четверговых собраний на общее рассмотрение, при участии лиц, которых Вы найдете полезным пригласить, Вы могли бы довести его до надлежащей полноты, и в этом виде доставить нам копию с него. Затем по собрании подписей тех, которые пожелали бы участвовать в делах товарищества, хлопотать об утверждении устава.

Не лишним считаем прибавить, что на первые расходы придется (если бы не нашлось других источников) каждому из членов внести несколько рублей. Надеемся, что идея устройства подвижной выставки найдет в Вас сочувствие и поддержку; и что Вы будете так добры не оставить нас без ответа.

1869 г. ноябрь 23. *Москва*

Григорий Мясоедов Н. Ге
Василий Перов И. Крамской
Лев Каменев К. Лемох
Алексей Саврасов Васильев
В. Шервуд Андриан Волков
И. Прянишников М. П. Клодт

Н. Дмитриев-Оренбургский В. Якоби
К. Трутовский А. Корзухин
Николай Сверчков И. Репин
А. Григорьев И. Шишкин
Журавлев Александр Попов[1]
Н. Петров

ПРОЕКТ УСТАВА ТОВАРИЩЕСТВА ПОДВИЖНОЙ ВЫСТАВКИ

ЦЕЛЬ

Основание Товарищества подвижной выставки имеет целью: доставление обитателям провинций возможности следить за успехами русского искусства. Этим путем Товарищество, стараясь расширить круг любителей искусства, откроет новые пути для сбыта художественных произведений.

ПРАВА

Товарищество имеет право устроить Выставки художественных произведений во всех городах Российской империи.

СОСТАВ

Членами Товарищества могут быть только художники, не оставившие занятий, все члены Товарищества должны быть действительными членами.

О ВСТУПЛЕНИИ

Всякий художник, имеющий какую-нибудь известность, хотя бы в мире художественном, если пожелает, может вступить в Товарищество. Люди, неизвестные Товариществу, представляют свои работы на годичное общее собрание и по принятии их картин на выставку записываются членами Товарищества.

ОБЯЗАННОСТИ

Каждый член Товарищества обязывается представить картину для выставки к определенному сроку.

Картины, долженствующие составить выставку, должны быть написаны для нее (т. е. неизвестные публике). (Исключение делается для произведений, выходящих из уровня.) Общество по своему усмотрению может делать исключение в видах пользы Общества.

ПОРЯДОК УПРАВЛЕНИЯ

Все дела подвижной выставки решаются или общим собранием, или Управлением выставки, по большинству голосов, закрытой баллотировкой.

ОБЩЕЕ СОБРАНИЕ

Собирается один раз в год. На этом очередном собрании оно рассматривает действия Управления за истекший год, делает проверку приходо-расходных книг, избирает новых членов Управления, принимает в члены Товарищества тех из желающих вступить в него, кого найдет могущим принести пользу, назначает срок будущей выставки и производит раздел сумм, подлежащих разделу сообразно стоимости произведений, предоставленных на выставку за истекший год.

УПРАВЛЕНИЕ

Управление состоит из лиц, выбранных на общем собрании для заведования делами выставки. Число членов Управления определяется общим собранием, соразмеряясь с делами выставки.

Управление делится на два отделения для заведования делами выставки в обеих столицах.

Все дела решаются по большинству голосов, решения таким образом сделанные входят в оба отделения как одно целое. Не могущие явиться могут давать письменные доверенности или выражать свои мысли перепиской.

Местопребыванием Управления назначается та из столиц, где окажется более наличных членов Управления. При нем находится касса и все дела Управления.

Следующие дела подлежат рассмотрению Управления:

Назначение маршрута выставки, приискание помещения выставки, избрание лица, сопровождающего ее.

Оценка картин, служащая основанием при разделе ее доходов между членами.

Приобретение вещей, необходимых для выставки, назначение и выдачи ссуд.

Решению каждого из отделений подлежат следующие дела: прием картин, предназначенных на выставку (в случае отказа недовольные могут обратиться или в другое отделение, или в общее собрание), назначение ссуд.

ДОХОДЫ

Управление выставки назначает плату за вход по своему усмотрению.

Входная плата, а также пятипроцентный взнос с проданных на выставке вещей составляют доход выставки.

Из доходов выставки образуется капитал, необходимый для текущих расходов выставки. Размер его определяется общим собранием.

По составлении капитала все доходы, за исключением пяти-

[1] Отдел рукописей ГТГ. Фонд И. Н. Крамского, дело № 140.

процентного взноса, подлежат разделу между членами Товарищества сообразно ценности их произведений, определенной Управлением выставки.

Сумма, образовавшаяся из пятипроцентного взноса, предназначается на ссуды тем из членов Товарищества, которые по недостаточности средств не могли бы окончить картин, предназначенных на выставку, а также на приобретение рам, которые остаются собственностью выставки, а в случае продажи картины вычитается стоимость рамы из полученных за картину денег.

Деньги Товарищества хранятся в кассе при Управлении, которое под своей ответственностью может из среды себя избрать заведующего кассой.

О ПЕРЕДВИЖЕНИИ

Выставка открывается в одной из столиц; если результаты выставки будут удовлетворительны в финансовом отношении и собранные деньги будут в количестве, могущем гарантировать расходы на передвижение, то из столиц выставка Товарищества направится в те города внутрь России, которые будут избраны Управлением.

На пути картины страхуются в ценность, определенную их авторами.

Выставку сопровождает один из членов Товарищества на его счет. В случае надобности присоединяется помощник.

Товарищество составляет альбомы выставки, исполненные тем способом, какой она найдет наилучшим для продажи при выставке.

Альбомы и рисунки выдаются тотчас же покупателю. Картины выдаются по возвращении выставки на место определения, причем с покупателя берется часть стоимости под расписку Товарищества. Проданные картины высылаются за счет автора. Цена картины, поступающей в продажу, определяется автором ее.

Сопровождающему выставку выдается маршрут, книга с означением картин, их содержание и стоимость и книга для записи прихода и расхода.

УСТАВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК[1]

ЦЕЛЬ ТОВАРИЩЕСТВА

§ 1. Товарищесто имеет целью: устройство, с надлежащего разрешения, во всех городах Империи передвижных художественных выставок, в видах а) доставления жителям провинций возможности знакомиться с русским искусством и следить за его успехами; б) развития любви к искусству в обществе; в) облегчения для художников сбыта их произведений.

§ 2. С сею целью Товарищество может устраивать выставки, производить на них продажу как художественных произведений, так и художественных изделий, а равно и фотографических снимков.

СОСТАВ ТОВАРИЩЕСТВА

§ 3. Членами Товарищества могут быть только художники, не оставившие занятия искусством.

§ 4. Прием в члены Товарищества производится посредством баллотировки кандидата в общем собрании.

§ 5. Члены Товарищества обязываются представлять свои картины к определенному правлением выставки сроку, и притом такие, которые еще не были выставлены для публики.

ПРИМЕЧАНИЕ: Произведение, уже бывшее где-либо на выставке, может быть принято товариществом лишь в исключительных случаях, т.е. тогда, когда такое произведение могло бы значительно усилить достоинства выставки и увеличить доход от оной.

УПРАВЛЕНИЕ ДЕЛАМИ ТОВАРИЩЕСТВА

§ 6. Делами товарищества заведует общее собрание его членов и правления.

§ 7. Общее собрание бывает один раз в год, в срок, определяемый правлением. Кроме того, общее собрание созывается во всех тех случаях, когда потребует того $\frac{1}{3}$ наличных членов товарищества.

§ 8. Общему собранию надлежит: а) рассмотрение годового отчета, представленного правлением; б) назначение числа членов оного и их избрание; в) определение времени и места открытия выставки; г) избрание лица, сопровождающего выставку и назначение ему жалования; д) поверка приходо-расходных книг Товарищества; е) свидетельствование его кассы и ж) вообще ревизия всех действий правления.

§ 9. Все вопросы в общем собрании решаются большинством голосов, посредством баллотировки.

§ 10. Члены правления избираются на годичный срок из числа членов Тов-ва. Оно состоит из двух отделений: Петербургского и Московского. Местопребыванием правления назначается та из столиц, в которой окажется наибольшее число членов Т-ва на жительство. При равном числе членов в обеих столицах место пребывания правления определяется общим собранием.

§ 11. Те из членов правления, которые находятся в другой столице, если не прибудут лично на заседание, могут подавать голос свой письменно или поручают присутствовать в оном за себя кому-либо из членов Т-ва, извещая о том предварительно правление.

§ 12. На обязанности правления лежат: назначение маршрута выставки; приискание помещения для нее; снабжение инструкцией лиц, сопровождающих выставку; оценка картин, служащая основанием при разделе прибыли между экспонентами; приобретение различных предметов, нужных для выставки; определение платы за вход на выставку; назначение и выдача ссуд членам Т-ва; ведение книг; хранение кассы и вообще распорядительная часть по устройству и перемещению выставки.

§ 13. Правление при открытии выставки определяет, какие из составляющих произведений могут быть выдаваемы покупателю немедленно и какие лишь по возвращении выставки на место ее отправления.

§ 14. Правлению предоставляется право выдавать ссуды членам Т-ва по рекомендации одного из Отделений.

§ 15. Каждое отделение имеет право принимать художественные произведения для выставки независимо одно от другого.

§ 16. Все вопросы как в правлении, так и в его Отделениях решаются большинством голосов, посредством баллотировки.

[1] Члены-учредители Товарищества, подписавшиеся на подлинном проекте Устава: академик В. Г. Перов, классный художник И. М. Прянишников, профессор Н. Н. Ге, академик И. Н. Крамской, профессор М. К. Клодт, академик М. П. Клодт, академик И. И. Шишкин, профессор К. Е. Маковский, художник Н. Е. Маковский, академик В. И. Якоби, академик А. И. Корзухин, классный художник К. В. Лемох.

КАССА ТОВАРИЩЕСТВА

§ 17. Касса Т-ва образуется: а) из платы за вход публики на выставку и б) из вычета 5 % с продаваемых на Выставке художественных произведений и изделий.

§ 18. Для ближайшего хранения кассы Т-ва и для выдачи ссуд, разрешенных правлением, она избирает из среды своей кассира.

§ 19. По окончании выставки чистая прибыль, если таковая окажется за расходами по устройству и передвижению выставки, за вычетом 5 % проданных вещей, поступает в раздел между экспонентами, сообразно произведенной правлением оценке их произведений. Сумма же, составляющаяся из означенных 5 %, назначается для выдачи из нее ссуд тем членам Т-ва, которые, по недостаточности средств, не имеют возможность закончить свои произведения к сроку.

§ 20. Во время передвижения выставки все художественные произведения должны быть застрахованы в сумме, назначенной самими авторами.

§ 21. Выставку, во время передвижений, сопровождает за счет Т-ва лицо, избранное общим собранием; в случае надобности ему дается помощник, которого он сам выбирает. Оба этих лица должны быть вполне ответственны за целость сумм и художественных произведений и обязаны в точности следовать данной им инструкции.

§ 22. Продажная цена произведению, принятому на выставку, назначается самим автором.

§ 23. Если опыт укажет на необходимость каких-либо изменений или дополнений в сем уставе, то, по одобрению таковых общим собранием, испрашивается утверждение их установленным порядком.

§ 24. В случае ликвидации дел Т-ва его касса за удовлетворением из нее денежных претензий, имеющихся на Т-во, поступает в раздел между наличными и бывшими членами Т-ва, сообразно тому, сколько от каждого из них поступило 5 % взноса в кассу.

СПИСОК ЧЛЕНОВ ТОВАРИЩЕСТВА ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

1. *Аммон Владимир Федорович* (1826-1879)
(он же Амонт и Аммонт)
С 1871 — экспонент, с 1873 — член
Выставки*: 1-4 и 7
2. *Аммосов Сергей Николаевич* (1837-1886)
(он же Амосов Сергей Сергеевич)
С 1871 — экспонент, с 1872 — член
Выставки: 1-5; 7-13 и 15 (посмертная)
3. *Андреев Николай Андреевич* (1873-1932)
Скульптор
С 1902 — экспонент, с 1904 — член
Выставки: 30-35
4. *Архипов Абрам Ефимович* (1862-1930)
С 1889 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 17-21; 23-26, 28, 29
5. *Афанасьев Алексей Федорович* (1850-1920)
С 1889 — экспонент, с 1918 — член
Выставки: 17, 18, 25, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов, 32, 33, 35, 38-40, 42, 44-46
6. *Бакшеев Василий Николаевич* (1862-1858)
С 1891 — экспонент, с 1896 — член
Выставки: 19, 21-29, 31-35, 37, 39, 40, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45-48.
7. *Бахтин Константин Николаевич* (1873-после 1928)
С 1908 — экспонент, с 1923 — член
Выставки: 36, 38-42, 44-48
8. *Беггров Александр Карлович* (1841-1914)
С 1874 — экспонент, с 1878 — член
Выставки: 3-16, 18-20, 22-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-35, 37-41
9. *Беклемишев Владимир Александрович* (1861-1920)
Скульптор
С 1917 — член
Выставки: 45, 46, Выставка 1918.
10. *Богатырев Василий Семенович* (1871-1941)
Скульптор
С 1916 — член
Выставки: 45
11. *Богданов Иван Петрович* (1855-1932)
С 1891 — экспонент, с 1895 — член
Выставки: 19, 21-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31, 32, 34, 35, 37-40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45-48
12. *Богданов-Бельский Николай Петрович* (1868-1943)
С 1890 — экспонент, с 1895 — член
Выставки: 18-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46
13. *Боголюбов Алексей Петрович* (1824-1896)
С 1871 — экспонент, с 1873 — член
Выставки: 1-25
14. *Бодаревский Николай Корнилович* (1850-1921)
С 1880 — экспонент, с 1884 — член
Выставки: 8-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43-46, Выставка 1918
15. *Бронников Федор Андреевич* (1827-1902)
С 1874 — экспонент, с 1876 — член
Выставки: 3, 5-11, 13-16, 18-21, 23-30

* Выставки, на которых принимали участие своими произведениями художники.

16. *Брюллов Павел Александрович* (1840-1914)
С 1872 — экспонент, с 1874 — член
Выставки: 2-10, 12-23, 25, 27, 29, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-33, 35, 37, 40, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42
17. *Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович* (1872-1957)
С 1899 — экспонент, с 1904 — член
Выставки: 27-31, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 32-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42-46
18. *Васнецов Аполлинарий Михайлович* (1856-1933)
С 1883 — экспонент, с 1888 — член
Выставки: 11-30
19. *Васнецов Виктор Михайлович* (1848-1926)
С 1874 — экспонент, с 1878 — член
Выставки: 3, 5-12, 17, 25
20. *Виноградов Сергей Арсеньевич* (1869-1938)
С 1892 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 20, 22, 25-29
21. *Волков Ефим Ефимович* (1844-1920)
С 1878 — экспонент, с 1880 — член
Выставки: 6-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43-46, Выставка 1918
22. *Ге Николай Николаевич* (1831-1894)
Член-учредитель
Выставки: 1-5, 8-10, 17-22
23. *Горбатов Константин Иванович* (1876-после 1928)
С 1912 — экспонент, с 1917 — член
Выставки: 40, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918, 47
24. *Гун Карл Федорович* (1830-1877)
С 1871 — экспонент, с 1873 — член
Выставки: 1-3, 5, 6
25. *Дворников Тит Яковлевич* (1862-1922)
С 1895 — экспонент, с 1912 — член
Выставки: 23, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42
26. *Досекин Николай Васильевич* (1863-1935)
С 1888 — экспонент, с 1900 — член
Выставки: 16-25, 27, 28
27. *Дубовской Николай Никанорович* (1859-1918)
С 1884 — экспонент, с 1886 — член
Выставки: 12-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
28. *Ендогуров Иван Иванович* (1861-1898)
С 1886 — экспонент, с 1895 — член
Выставки: 14-17, 20-25, 27
29. *Жуковский Станислав Юлианович* (1873-1944)
С 1896 — экспонент, с 1904 — член
Выставки: 24-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, Выставка 1918
30. *Загорский Николай Петрович* (1849-1893)
С 1880 — экспонент, с 1891 — член
Выставки 8, 19-22 (посмертная).
31. *Зайцев Матвей Маркович* (1880-после 1940)
С 1903 — экспонент, с 1914 — член
Выставки: 30-33, 35-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42-46, Выставка 1918, 47, 48

32. *Зарубин Виктор Иванович* (1866-1928)
С 1915 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
33. *Иванов Сергей Васильевич* (1864-1910)
С 1887 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 15-18, 27-29
34. *Исупов Алексей Владимирович* (1889-1957)
С 1912 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 41, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43-45, 47, 48
35. *Каменев Лев Львович* (1833-1886)
Член-учредитель
Выставки: 1-4, 7-9, 12
36. *Касаткин Николай Алексеевич* (1859-1930)
С 1890 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 18-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-38, 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ...1913, 42, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 47
37. *Келин Петр Иванович* (1877-1946)
С 1896 — экспонент, с 1911 — член
Выставки: 34-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45-48
38. *Киселев Александр Александрович* (1838-1911)
С 1875 — экспонент, с 1876 — член
Выставки: 4, 5, 7-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-40
39. *Клодт Михаил Константинович* (1832-1902)
Член-учредитель
Выставки: 1-7, 25
40. *Клодт Михаил Петрович* (1835-1914)
Член-учредитель
Выставки: 1-4, 6-26, 29, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-38, 40-42
41. *Корзухин Алексей Иванович* (1835-1894)
Член-учредитель
На выставках не участвовал
42. *Корин Алексей Михайлович* (1865-1923)
С 1891 — экспонент, с 1895 — член
Выставки: 19-28, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-36, 38, 40, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 44-48
43. *Костанди Кириак Константинович* (1853-1921)
С 1884 — экспонент, с 1897 — член
Выставки: 12, 13, 17, 18, 20-23, 25, 27, 28, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31, 32, 35, 36, 38, 39-42
44. *Кравченко Алексей Ильич* (1889-1940)
С 1914 — экспонент, с 1915 — член
Выставки: 43, 44
45. *Крамской Иван Николаевич* (1837-1887)
Член-учредитель
Выставки: 1-15 и 19
46. *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850-1926)
С 1881 — экспонент, с 1883 — член
Выставки: 9-41, 43, 44
47. *Куинджи Архип Иванович* (1842-1910)
С 1874 — экспонент, с 1875 — член
Выставки: 3-7
48. *Лаховский Арнольд Борисович* (1882-1937)
С 1912 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
49. *Лебедев Клавдий Васильевич* (1852-1916)
С 1884 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 12, 18-23, 25-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-40, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45
50. *Левитан Исаак Ильич* (1861-1900)
С 1884 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 12, 14, 16-28
51. *Леман Юрий Яковлевич* (1834-1901)
С 1879 — экспонент, с 1881 — член
Выставки: 7-9, 11, 15, 16, 22, 27-29, 38
52. *Лемох Карл (Кирилл) Викентьевич* (1841-1910)
Член-учредитель
Выставки: 6, 7, 9-25, 27-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31, 33, 37, 38, 39
53. *Литовченко Александр Дмитриевич* (1835-1890)
С 1876 — экспонент и с этого же года — член
Выставки: 6, 8, 9, 13, 14, 17-19
54. *Маковский Александр Владимирович* (1869-1924)
С 1899 — экспонент, с 1902 — член
Выставки: 27, 29, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, 43, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918, 47
55. *Маковский Владимир Егорович* (1846-1920)
С 1872 — член
Выставки: 1-23, 25-35, 37-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
56. *Маковский Константин Егорович* (1839-1915)
Член-учредитель
С 1874 — экспонент, с 1879 — член
Выставки: 3, 7-11, 25
57. *Маковский Николай Егорович* (1842-1886)
Член-учредитель
С 1875 — экспонент, с 1878 — член
Выставки: 4, 6-14
58. *Максимов Василий Максимович* (1844-1911)
С 1871 — экспонент, с 1874 — член
Выставки: 1-12, 14-19, 21, 22, 24-27, 28-30, 32-34, 38, 40
59. *Малютин Сергей Васильевич* (1859-1937)
С 1891 — экспонент, с 1915 — член
Выставки: 19, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 47
60. *Милорадович Сергей Дмитриевич* (1852-1943)
С 1885 — экспонент, с 1894 — член
Выставки: 13, 17, 19, 22, 24, 25, 27-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31, 35-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45-48
61. *Минченков Яков Данилович* (1871-1938)
С 1905 — экспонент, с 1913 — член
Выставки: 33-35, 37, 38, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, Выставка 1918
62. *Моравов Александр Викторович* (1879-1951)
С 1903 — экспонент, с 1904 — член
Выставки: 31-41, 43-46, 48

63. *Мурашко Александр Александрович* (1875-1919)
С 1915 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 43, 45
64. *Мухин Анатолий Иванович* (1874-?)
С 1911 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 39-42, 44, 45
65. *Мясоедов Григорий Григорьевич* (1835-1911)
Член-учредитель
Выставки: 1-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-38, 40, 41
66. *Неврев Николай Васильевич* (1830-1904)
С 1881 — экспонент, с этого же года — член
Выставки: 9-20, 22, 32
67. *Нестеров Михаил Васильевич* (1862-1942)
С 1889 — экспонент, с 1896 — член
Выставки: 17, 18, 21, 24-29
68. *Никифоров Семен Гаврилович* (1881-1912)
С 1904 — экспонент, с 1905 — член
Выставки: 32-39
69. *Нилус Петр Александрович* (1869-1940)
С 1891 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 19-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-35, 37, 38, 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, 45, 46
70. *Орлов Николай Васильевич* (1863-1924)
С 1894 — экспонент, с 1896 — член
Выставки: 22-25, 28, 30-33
71. *Остроухов Илья Семенович* (1858-1929)
С 1886 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 14-17, 19, 20, 22, 24, 25
72. *Первухин Константин Константинович* (1863-1915)
С 1887 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 15-18, 22, 24-31
73. *Перов Василий Григорьевич* (1833-1882)
Член-учредитель
Выставки: 1-4
74. *Петровичев Петр Иванович* (1874-1947)
С 1901 — экспонент, с 1906 — член
Выставки: 29, 30, 32-40
75. *Пимоненко Николай Корнилович* (1862-1912)
С 1893 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 21-40
76. *Позен Леонид Владимирович* (1849-1926)
Скульптор
С 1882 — экспонент, с 1894 — член
Выставки: 10-14, 16-18, 20-22, 24, 25, 27, 29, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31, 39, 40, Выставка 1918
77. *Поленов Василий Дмитриевич* (1844-1927)
С 1878 (после 6-й выставки) — член
Выставки: 7-15, 17-22, 24, 25, 26, 28, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-35, 37, 39-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43-46
78. *Попов Лукиан Васильевич* (1873-1914)
С 1900 — экспонент, с 1903 — член
Выставки: 28-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-38, 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 41, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43
79. *Похитонов Иван Павлович* (1850-1923)
С 1890 — экспонент, с 1905 — член
Выставки: 18, 33, 43, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45
80. *Прянишников Илларион Михайлович* (1840-1894)
Член-учредитель
Выставки: 1-5, 7-13, 15, 16, 18, 19, 21, 23 (посмертная)
81. *Радимов Павел Александрович* (1887-1967)
С 1911 — экспонент, с 1915 — член
Выставки: 39-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918, 47, 48
82. *Размарицын (Розмарицын) Афанасий Прокофьевич* (1844-1920-е)
С 1883 — экспонент, с 1903 — член
Выставки: 11, 16, 18, 22, 31, 32, 35, 38, 41
83. *Репин Илья Ефимович* (1844-1930)
С 1874 — экспонент, с 1878 — член
Выставки: 3, 6-18, 21, 23, 25-27, 28-30, 1-я выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1903, 31-34, 36-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
84. *Репин Юрий Ильич* (1875-1954)
С 1914 — экспонент, с 1915 — член
Выставки: 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
85. *Ржевская Антонина Леонардовна* (1861-1934)
С 1897 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 25-29, 31, 32, 36, 40, 41
86. *Рябушинский Сергей Павлович* (1872-?)
Скульптор
С 1909 — экспонент, с 1912 — член
Выставки: 38-44
87. *Савицкий Георгий Константинович* (1887-1949)
С 1917 — экспонент, с 1923 — член
Выставки: 46, Выставка 1918, 47, 48
88. *Савицкий Константин Аполлонович* (1844-1905)
С 1872 — экспонент, с 1878 — член
Выставки: 2, 3, 6-20, 22-26, 29-31, 36 (посмертная)
89. *Саврасов Алексей Кондратьевич* (1830-1897)
Член-учредитель
Выставки: 1-4, 7, 9
90. *Светославский Сергей Иванович* (1857-1931)
С 1884 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 12, 13, 16-21, 23-28
91. *Серов Валентин Александрович* (1865-1911)
С 1890 — экспонент, с 1894 — член
Выставки: 18, 21-27
92. *Соколов Владимир Иванович* (1872-1946)
С 1896 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 24, 26, 27, 31, 32, 34, 37, 39-44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46
93. *Степанов Алексей Степанович* (1858-1923)
С 1888 — экспонент, с 1891 — член
Выставки: 16-31, 35-38
94. *Сурепьянц Варгдес Яковлевич* (1850-1921)
С 1894 — экспонент, с 1910 — член
Выставки: 22-27, 32, 36, 38, 40, 41, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 45
95. *Суриков Василий Иванович* (1848-1916)
С 1881 — экспонент, с того же года — член
Выставки: 9, 11, 12, 13, 15, 16, 19-27, 29, 30, 33, 35
96. *Тихов Виталий Гаврилович* (1876-?)
С 1916 — экспонент, в том же году — член
Выставки: 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918
97. *Туржанский Леонид Викторович* (1875-1945)
С 1904 — экспонент, с 1911 — член
Выставки: 32-40
98. *Фешин Николай Иванович* (1881-1955)
С 1912 — экспонент, с 1916 — член
Выставки: 41-45, 47

99. *Харламов Алексей Алексеевич* (1840-1922?)
С 1879 — экспонент, с 1882 — член
Выставки: 7, 8, 10-14, 16, 17, 19, 29-31, 33, 35, 37-40, 42, 45

100. *Холявин Николай Федорович*
С 1904 — экспонент, с 1908 — член
Выставки: 32-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918, 47, 48

101. *Шанкс Эмилия Яковлевна* (1857-1936)
С 1891 — экспонент, с 1894 — член
Выставки: 19-22, 25-30, 32, 35-38, 40, 41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43

102. *Шемякин Михаил Федорович* (1875-1944)
С 1905 — экспонент, с 1908 — член
Выставки: 33-41, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42-48

103. *Шильдер Андрей Николаевич* (1861-1919)
С 1884 — экспонент, с 1894 — член
Выставки: 12, 15, 16, 18-24, 27, 31-38, 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1916, 45, 46, Выставка 1918

104. *Шишкин Иван Иванович* (1831-1898)
Член-учредитель
Выставки: 1-27

105. *Шульпинов Николай Семенович* (1885-1921)
С 1916 — экспонент, в том же году — член
Выставки: 44-46

106. *Щербиновский Дмитрий Анфимович* (1867-1926)
С 1914 — экспонент, с 1915 — член
Выставки: Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914, 44-46, Выставка 1918

107. *Якоби Валерий Иванович* (1834-1902)
Член-учредитель. На выставках не участвовал

108. *Ярошенко Николай Александрович* (1846-1898)
С 1875 — экспонент, с 1876 — член
Выставки: 4-12, 14-27

109. *Ярцев Григорий Федорович* (1857-1918)
С 1885 — экспонент, с 1899 — член
Выставки: 13, 16-19, 21, 22, 25, 27, 28, 39, 40, Выставка этюдов, рисунков, эскизов ... 1914

СПИСОК ЭКСПОНЕНТОВ ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

Аладжалов Мануил (Эммануил) Христофорович (1862-1934)
Выставки[1]: 28-30.

Антокольский Марк Матвеевич (1842-1902)
Выставки: 1-я.

Аракелян Седрак Аракелович (1884-1942)
Выставки: 43-45, 48.

Бажин Николай Николаевич (1856-1917)
Выставки: 15-21, 23-26, 27, 29, 30, 32, 33, 39, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916, 46.

Батурин Виктор Павлович (1863-1938)
Выставки: 19-20, 35.

Беляев Василий Васильевич (1867-1928)
Выставки: 21-23.

Беньков Павел Петрович (1880-1948)
Выставки: 44, 47.

Богатов Николай Алексеевич (1854-1935)
Выставки: 27-я.

Богданов Владимир Сергеевич (1863-1921)
Выставки: 30, 44.

Богданов Николай Григорьевич (1850-1892)
Выставки: 8-9, 12, 14, 15-18, 20.

Боткин Михаил Петрович (1839-1914)
Выставки: 4, 6.

Бродский Исаак Израилевич (1884-1939)
Выставки: 43, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 44.

Буковецкий Евгений Иосифович (1866-1948)
Выставки: 20, 22-23, 27, 31, 34-36.

Бурлюк Давид Давидович (1882-1967)
Выставки: 35-36.

Бучкури Александр Алексеевич (1870-1942)
Выставки: 44-я.

Быковский Николай Михайлович (1834-1917)
Выставки: 2-я.

Верещагин Василий Васильевич (1842-1904)
Выставки: 3-4.

[1] Выставки, на которых художники участвовали своими произведениями.

Владимиров Иван Алексеевич (1869-1947)
Выставки: 44, Выставка 1918 года.

Волнухин Сергей Михайлович, скульптор (1859-1921)
Выставки: 27-30.

Высотский Костантин Семенович (1864-1938)
Выставки: 34, 36-40, 43-44.

Герасимов Александр Михайлович (1881-1963)
Выставки: 42, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 43.

Гинцбург Илья Яковлевич (1859-1939)
Выставки: 23-я.

Головин Александр Яковлевич (1863-1930)
Выставки: 21, 23.

Горелов Гавриил Никитич (1880-1966)
Выставки: 40, 44.

Горохов Иван Лаврентьевич (1863-1934)
Выставки: 21-22, 27, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 36.

Грандковский Николай Карлович (1864-1907)
Выставки: 19-24, 26-30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-35.

Гриценко Николай Николаевич (1856-1900)
Выставки: 25-27.

Гугунава Иван Георгиевич (1860-1919)
Выставки: 15-16, 18, 20.

Гужавин Михаил Маркелович (1888-1929)
Выставки: Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1913, 42.

Домогацкий Владимир Николаевич, скульптор (1876-1939)
Выставки: 36, 38, 42-43.

Дроздов Иван Георгиевич (1881-1939)
Выставки: 39, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1913, 42-44, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916.

Дюккер (Дюкер) Евгений Эдуардович (1841-1916)
Выставки: 2-я.

Журавлев Василий Васильевич (1881-1967)
Выставки: 48-я.

Забелло Пармен Петрович (1830-1917)
Выставки: 3, 6, 23-24.

Зарецкий Андрей Антонович (1864-?)
Выставки: 18-21, 25, 27-29, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903.
Зарудная-Ковас Екатерина Сергеевна (1862-1917)
Выставки: 28, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-34, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 43, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916.
Игнатьев Михаил Иванович (1870-1934)
Выставки: 30-34, 36-38.
Кабанов Николай Михайлович (1877-1942)
Выставки: 31-32, 42, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914.
Казаков (Козаков) Иван Семенович (1873-1935)
Выставки: 30-31, 33, 47.
Калмыков Иван Леонидович (1866-1925)
Выставки: 32-35.
Каменский Федор Федорович (1838-1913)
Выставки: 1-я.
Кандауров Антон Иванович (1865-1930)
Выставки: 19-21.
Каринская Анна Николаевна (1871-1931)
Выставки: 23-29, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 32-40, 42-47.
Кацман Евгений Александрович (1890-1976)
Выставки: 47-48.
Кишиневский Соломон Яковлевич (1863-1942)
Выставки: 21-23, 26, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903.
Клодт Николай Александрович (1865-1918)
Выставки: 22.
Кокель Алексей Афанасьевич (1880-1956)
Выставки: 44.
Коровин Константин Алексеевич (1861-1939)
Выставки: 17, 19, 21-27.
Коровин Сергей Алексеевич (1858-1908)
Выставки: 13, 19, 21.
Крайнев Василий Васильевич (1880-1950)
Выставки: 47-48.
Крачковский Иосиф Евстафьевич (1854-1914)
Выставки: 19-20.
Крыжицкий Константин Яковлевич (1858-1911)
Выставки: 19-20, 29.
Кузнецов Владимир Александрович (1878-1960)
Выставки: Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1913, 42, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 43, 44, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916.
Леблан Михаил Варфоломеевич (1875-1940)
Выставки: 31-35, 39-40, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1913.
Левченко Петр Алексеевич (1859-1917)
Выставки: 14-19, 22, 25, 27, 29, 30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-32.
Маковская Александра Егоровна (1837-1915)
Выставки: 6-12, 16-17, 19-20.
Малышев Михаил Георгиевич (1852-1914)
Выставки: 10, 16-19.
Малявин Филипп Андреевич (1869-1940)
Выставки: 23.
Мартен Дмитрий Эмильевич (1860-1918)
Выставки: 28, 29, 42, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 43, 46.
Мартынович Порфирий Денисович (1856-1933)
Выставки: 8-я.
Матвеев Николай Сергеевич (1855-1939)
Выставки: 15, 18-20.
Менк Владимир Карлович (1856-1920)
Выставки: 10, 12-18, 20, 29-30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-34, 38.
Мешков Василий Васильевич (1893-1963)
Выставки: 39, 43-44, 46-48.
Мешков Василий Никитич (1867-1946)
Выставки: 19-23, 25, 30, 33-35, 40, 43-48.
Мещерин Николай Васильевич (1864-1916)
Выставки: 28-30, 32.
Мещерский Арсений Иванович (1834-1902)
Выставки: 12-13.
Модоров Федор Александрович (1890-1967)
Выставки: 44.
Мясоедов Иван Григорьевич (1881-1953)
Выставки: 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903.
Пастернак Леонид Осипович (1862-1945)
Выставки: 16-17, 19-25, 29.
Пелевин Иван Андреевич (1840-1917)
Выставки: 2-я.
Переплетчиков Василий Васильевич (1863-1918)
Выставки: 21, 23-29.
Перов Владимир Васильевич (1868-1898)
Выставки: 20-21.
Петрококино Екатерина Корнелиевна
Выставки: 22-26, 28, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 40.
Пиотрович Сигизмунд Карлович (1862-?)
Выставки: 18-20.
Платонов Харитон Платонович (1842-1907)
Выставки: 31-32.
Позднеев Владимир Иванович (1867-1912)
Выставки: 30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-34.
Поленова Елена Дмитриевна (1850-1898)
Выставки: 17, 19-23.
Постников Сергей Петрович (1838-1880)
Выставки: 4-я.
Прохоров Семен Маркович (1873-1948)
Выставки: 47-я.
Пчелин Владимир Николаевич (1869-1941)
Выставки: 25-27, 29, 33.
Пырин Михаил Семенович (1874-1943)
Выставки: 28-29.
Рерберг Федор Иванович (1865-1938)
Выставки: 19-20, 27-30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903.
Рябушкин Андрей Петрович (1861-1904)
Выставки: 19-20, 22.
Сапунов Николай Николаевич (1880-1912)
Выставки: 28-я.
Светлицкий Григорий Петрович (1872-1948)
Выставки: Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916.
Симов Виктор Андреевич (1858-1935)
Выставки: 11, 19, 21.
Скалон Александр Васильевич (1874-1942)
Выставки: 34, 36-37, 42, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1914, 43-46.
Соколов Михаил Георгиевич (1875-1953)
Выставки: 35, 42-43.
Столица Евгений Иванович (1870-1929)
Выставки: 42, 44-45.
Струнников Николай Иванович (1871-1945)
Выставки: 40, 47-48.
Сычков Федот Васильевич (1870-1958)
Выставки: 32-я.

Татевосянц Егише Мартиросович (1870-1936)
Выставки: 24-я.
Третьяков Николай Сергеевич (1857-1896)
Выставки: 18-я.
Трояновский Осип Иванович (1867-?)
Выставки: 30, 35, 42.
Трубецкой Павел Петрович, скульптор (1867-1938)
Выставки: 27-я.
Турлыгин Яков Прокопьевич (1858-1909)
Выставки: 14-я.
Хохряков Николай Николаевич (1857-1928)
Выставки: 12, 14-15, 28, 32, 38-40, 46.
Хруслов Георгий Моисеевич (1861-1913)
Выставки: 17-18.
Чепцов Ефим Михайлович (1874-1950)
Выставки: 44, Выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1916, 45-46.
Чижов Матвей Афанасьевич, скульптор (1838-1916)
Выставки: 2-я.
Чирков Александр Иннокентьевич (1865-1913)
Выставки: 29-31, 35, 39.
Шестеркин Михаил Иванович (1866-1908)
Выставки: 28-я.
Шмаров Павел Дмитриевич (1874-1955)
Выставки: 43-45.
Шурыгин Александр Алексеевич (1862-?)
Выставки: 24-30, 1-я выставка этюдов, рисунков и эскизов ... 1903, 31-32.
Эллерт Николай Людвигович (1845-1901)
Выставки: 12, 15-16, 19-20.
Юнге Екатерина Федоровна (1875-1913)
Выставки: 5-я.
Юон Константин Федорович (1875-1958)
Выставки: 28-я.
Яковлев Борис Николаевич (1890-1972)
Выставки: 48-я.
Яковлев Василий Николаевич (1893-1953)
Выставки: 46, 48.
Яровой Михаил Михайлович (1864-1940)
Выставки: 22-я.
Ясновский Федор Иванович (1833-1902)
Выставки: 1-я.

ВРЕМЯ И МЕСТО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК В ПЕТЕРБУРГЕ (ПЕТРОГРАДЕ) И В МОСКВЕ

Первая выставка. 1871-1872 гг.

ПЕТЕРБУРГ — Академия художеств
Открытие — 29 ноября 1871 г.
Закрытие — 24 января 1872 г.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 18 апреля 1872 г.
Закрытие — 1 июня 1872 г.

Вторая выставка. 1872-1873 гг.

ПЕТЕРБУРГ — Академия художеств
Открытие — 26 декабря 1872 г.
Закрытие — 15 февраля 1873 г.
МОСКВА — в Москве 2-я выставка не состоялась. Некоторые картины 2-й выставки экспонировались в Москве на 3-й.

Третья выставка. 1874 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия художеств
Открытие — 21 января. Закрытие — 14 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 2 апреля. Закрытие — 1 июня.

Четвертая выставка. 1875 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия художеств
Открытие — 27 февраля. Закрытие — 6 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 17 апреля. Закрытие — 1 июня.

Пятая выставка. 1876-1877 гг.

ПЕТЕРБУРГ — Академия художеств
Открытие — 11 марта 1876 г.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 13 марта 1877 г.

Шестая выставка. 1878 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 9 марта. Закрытие — 22 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 7 мая.

Седьмая выставка. 1879 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 23 февраля. Закрытие — 25 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 22 апреля.

Восьмая выставка. 1880 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 6 марта. Закрытие — 9 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 15 апреля. Закрытие — 15 мая.

Девятая выставка. 1881 г.

ПЕТЕРБУРГ — Невский проспект, 86, дом Юсупова, бывш. Бенардаки
Открытие — 1 марта. Закрытие — 1 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 11 апреля.

Десятая выставка. 1882 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 7 марта. Закрытие — 25 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 9 мая. Закрытие — 25 августа.

Одиннадцатая выставка. 1883 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 2 марта. Закрытие — 10 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 16 апреля. Закрытие — 29 мая.

Двенадцатая выставка. 1884 г.

ПЕТЕРБУРГ — Невский проспект, 86, дом Юсупова, бывш. Бенардаки
Открытие — 26 февраля. Закрытие — 25 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 6 апреля. Закрытие — 9 мая.

Тринадцатая выставка. 1885 г.

ПЕТЕРБУРГ — Невский проспект, 86, дом Юсупова, бывш. Бенардаки
Открытие — 10 февраля. Закрытие — 17 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 28 марта. Закрытие — 21 апреля.

Четырнадцатая выставка. 1886 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 2 марта. Закрытие — 6 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 14 апреля. Закрытие — 4 мая.

Пятнадцатая выставка. 1887 г.

ПЕТЕРБУРГ — Сергиевская ул., 7, дом Боткиной
Открытие — 25 февраля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 6 апреля. Закрытие — 28 апреля.

Шестнадцатая выставка. 1888 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 28 февраля. Закрытие — 10 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 17 апреля. Закрытие — 8 мая.

Семнадцатая выставка. 1889 г.

ПЕТЕРБУРГ — Сергиевская ул., 7, дом Боткиной
Открытие — 26 февраля. Закрытие — 2 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 12 апреля. Закрытие — 30 апреля.

Восемнадцатая выставка. 1890 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 11 февраля. Закрытие — 20 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 31 марта. Закрытие — 22 апреля.

Девятнадцатая выставка. 1891 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 9 марта. Закрытие — 14 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 22 апреля. Закрытие — 19 мая.

Двадцатая выставка. 1892 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 23 февраля. Закрытие — 29 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 6 апреля. Закрытие — 3 мая.

Двадцать первая выставка. 1893 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 15 февраля. Закрытие — 12 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 29 марта. Закрытие — 9 мая.

Двадцать вторая выставка. 1894 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 8 марта. Закрытие — 10 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 18 апреля. Закрытие — 15 мая.

Двадцать третья выставка. 1895 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 17 февраля. Закрытие — 26 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 3 апреля. Закрытие — 7 мая.

Двадцать четвертая выставка. 1896 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 11 февраля. Закрытие — 17 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 25 марта. Закрытие — 21 мая.

Двадцать пятая выставка. 1897 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 2 марта. Закрытие — 6 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 14 апреля. Закрытие — 11 мая.

Двадцать шестая выставка. 1898 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 22 февраля. Закрытие — 29 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 6 апреля. Закрытие — 10 мая.

Двадцать седьмая выставка. 1899 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 17 марта. Закрытие — 11 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 19 апреля. Закрытие — 9 мая.

Двадцать восьмая выставка. 1900 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 27 февраля. Закрытие — 2 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 10 апреля. Закрытие — 14 мая.

Двадцать девятая выставка. 1901 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 18 февраля. Закрытие — 25 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 2 апреля. Закрытие — 14 мая.

Тридцатая выставка. 1902 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 24 февраля. Закрытие — 7 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 15 апреля. Закрытие — 19 мая.

Тридцать первая выставка. 1903 г.

ПЕТЕРБУРГ — Академия наук
Открытие — 16 февраля. Закрытие — 30 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 7 апреля. Закрытие — 11 мая.

Тридцать вторая выставка. 1904 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 15 февраля. Закрытие — 21 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 29 марта. Закрытие — 9 мая.

Тридцать третья выставка. 1905 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 25 февраля. Закрытие — 10 апреля.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 18 апреля. Закрытие — 15 мая.

Тридцать четвертая выставка. 1906 г.

ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 2 марта.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 3 апреля. Закрытие — 6 мая.

Тридцать пятая выставка. 1906-1907 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 30 декабря 1906 г. Закрытие — 4 февраля 1907 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 2 марта 1907 г.

Тридцать шестая выставка. 1907-1908 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 28 декабря 1907 г.
Закрытие — 10 февраля 1908 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 22 февраля, закрытие — 22 апреля 1908 г.

Тридцать седьмая выставка. 1908-1909 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 14 декабря 1908 г. Закрытие — 25 января 1909 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 6 февраля, закрытие — 5 апреля 1909 г.

Тридцать восьмая выставка. 1909-1910 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 26 декабря 1909 г. Закрытие — 14 февраля 1910 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 26 февраля, закрытие — 25 апреля 1910 г.

Тридцать девятая выставка. 1910-1911 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 26 декабря 1910 г. Закрытие — 6 февраля 1911 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 18 февраля, закрытие — 17 апреля 1911 г.

Сороковая выставка. 1911-1912 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 26 декабря 1911 г. Закрытие — 29 января 1912 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 10 февраля, закрытие — 1 апреля 1912 г.

Сорок первая выставка. 1912-1913 гг.

МОСКВА — Исторический музей
Открытие — 28 декабря 1912 г. Закрытие — 20 января 1913 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 24 февраля, закрытие — 7 апреля 1913 г.

Сорок вторая выставка. 1913-1914 гг.

МОСКВА — Тверской бульвар, 18.
Открытие — 26 декабря 1913 г. Закрытие — 26 января 1914 г.
ПЕТЕРБУРГ — Общество поощрения художеств
Открытие — 16 февраля, закрытие — 13 апреля 1914 г.

Сорок третья выставка. 1914-1915 гг.

МОСКВА — Камергерский пер., 3, дом Лианозова
Открытие — 26 декабря 1914 г. Закрытие — 25 января 1915 г.
ПЕТРОГРАД — Общество поощрения художеств
Открытие — 14 февраля, закрытие — 5 апреля 1915 г.

Сорок четвертая выставка. 1915-1916 гг.

МОСКВА — Б. Никитская, 5, Курсы Приорова
Открытие — 1915 г. Закрытие — 10 января 1916 г.
ПЕТРОГРАД — Общество поощрения художеств
Открытие — 19 февраля, закрытие — 3 апреля 1916 г.

Сорок пятая выставка. 1916-1917 гг.

МОСКВА — Б. Никитская, 5, Курсы Приорова
Открытие — 20 декабря. Закрытие — 19 марта 1917 г.
ПЕТРОГРАД — Общество поощрения художеств
Открытие — 12 февраля, закрытие — 19 марта 1917 г.

Сорок шестая выставка. 1917-1918 гг.

ПЕТРОГРАД — Общество поощрения художеств
Открытие — осень 1917 г.
МОСКВА — Московское Училище живописи, ваяния и зодчества
Открытие — 2 (15) февраля 1918 г.

Сорок седьмая выставка. 1922 г.

МОСКВА — Дом работников просвещения и искусств
Открытие — 1 марта.

Сорок восьмая выставка. 1923 г.

МОСКВА. Апрель.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

Перов В. Г.

Крамской И. Н.

Мясоедов Г. Г.

Максимов В. М.

[1] Портреты художников воспроизводятся в тексте раньше репродукций, и иногда по нескольку портретов сразу, поэтому в списке, который строится „по художникам“, это привело к некоторому нарушению последовательности в общей нумерации.

Саврасов А. К.

Аммосов С. Н.

Каменев Л. Л.

Клодт М. К.

Боголюбов А. П.

Маковский В. Е.

СОДЕРЖАНИЕ

Рогинская Ф. С.

Р 59 Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки. — М.: Искусство, 1989. — 430 с.: ил.

Книга посвящена деятельности Товарищества передвижных художественных выставок — объединения, возглавлявшего во второй половине XIX в. борьбу за развитие русского демократического искусства и оставившего яркий след в истории русской художественной культуры. ТПХВ соединило в своих рядах крупнейших представителей реалистического направления в изобразительном искусстве — членами его были И. Крамской, Г. Мясоедов, Н. Ге, Н. Ярошенко, А. Саврасов, И. Шишкин, И. Репин, В. Суриков и другие художники. Автор внимательно анализирует творческие поиски и достижения передвижников, особенно обстоятельно рассматривается их деятельность в период 1870-1880 гг.

Текст сопровождается многочисленными (более четырехсот) цветными и тоновыми репродукциями работ художников-передвижников.

Р $\frac{4903010000-146}{025(01)-89}$ 76-88

ББК 85.143 (2) 1

ФРИДА СОЛОМОНОВНА
РОГИНСКАЯ

ТОВАРИЩЕСТВО ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК

Редактор *Ф. Д. Кондратенко*
Художник *И. С. Клейнард*
Художественный редактор *И. В. Балашов*
Корректура цветных иллюстраций *Г. М. Короткова*
Технический редактор *А. Н. Ханина*
Корректоры *И. Н. Белозерцева, Т. И. Иванова*

ИБ № 2865
Подписано в печать 10.03.87 А 10.247
Формат издания 84 × 100/16. Бумага мелованная
Гарнитура таймс. Офсетная печать
Усл. печ. л. 42,12. Усл. кр.-отт. 194,4. Уч.-изд. л. 55,249.
Изд. № 1317. Тираж 30.000. Заказ 005836. Цена 13 р.
Издательство „Искусство“
103009, Москва, Собиновский пер., 3.
Общее изготовление: „Интердрук“
головное полиграфическое предприятие
г. Лейпциг, ГДР III/18/97
Отпечатано при посредстве
В/О Внешторгиздат

